



# رؤية الذات - رؤية العالم

## دراسات فى القصة والرواية

د. صلاح السروى

سبتمبر  
2002



الهيئة العامة لقصور الثقافة  
كتابات نقدية - شهرية (126)

سبتمبر ٢٠٠٢

التدقيق اللغوي : ممدوح بدران

رئيس مجلس الإدارة

أنس الفقى

أمين عام النشر

محمد السيد عيد

الإشراف العام

فكرى النقاش



كتابخانه ففدیه

126

رؤیه الذات - رؤیه العالم

د. صلاح السروی

رئیس التحریر

د. مجدی توفیق

مدیر التحریر

رضا العربی

سکرتیر التحریر

نانسی سمیر

---

المراسلات : باسم مدیر التحریر علی العنوان التالي  
١٦ اش أمين سامي - القصر العيني - رقم بريدی : ١١٥٦١



الاهلء

الى زوجتى..

هذى محمد حسين



## مقدمة

يجسد هذا الكتاب رحلة وعى نقدي كاملة، بدأت بتصوير محدد حول ماهية فن القص وجمالياته، وانتهت بتصوير آخر قد لا يكون مناقضاً بالكامل للأول ولكنه في كل الأحوال، متجاوز له إلى فضاءات لم تكن مدرجة ولا مطروحة.

لقد كانت البداية منطلقة من مفهوم الرائد الكبير الأستاذ الدكتور/ محمد مندور للنقد الذي يحدده بعبارة «ماذا يقول الكاتب وكيف يقول». ومن ثم كان التركيز على محتوى العمل الفني وعلاقات هذا المحتوى، الفكرية والسياسية، بالمطروح من أفكار وفلسفات خارجة فكان العمل الأدبي، والروائي خاصة، لا يعدو كونه مجرد خطاب فكري أو سياسي، أو هو موقف محدد من الأشياء والأفكار والعالم. وإن لم يكن لي طرح هذا الموقف بوضوح فإنه يعد ناقصاً بما يدعو إلى مؤاخذه الناقد له. ثم تأتي في المقام الثاني طريقة التشكيل وتقنيات البناء من الناحية الفنية فضلاً على ما يطرحه هذا التقسيم من فصل بين الشكل

والمضمون، وهى القضية التى قتلها النقاد وفلاسفة علم الجمال بحثاً.

بيد أن الممارسة النقدية والقراءة المتواصلة والاحتكاك الدائم بأساتذة ومدارس النقد طوال ست سنوات قد ساهمت فى تطوير رؤيتى النقدية إلى التعامل مع العمل الأدبى باعتباره يمثل إدراكاً جمالياً للعالم، فهو ليس إدراكاً سياسياً ولا فكرياً ولا فلسفياً ولا قومياً إلخ... بل هو إدراك جمالى فنى، أى أنه إعادة تشكيل وإعادة صياغة لمفردات الواقع بغية إعادة خلقه جمالياً. ومن هنا فإن الرواية أو القصة، رغم أنها تمتح من مفردات واقع محدد، إلا أن طريقة تركيب هذه المفردات وبنائها من الناحية الفنية، هى التى تؤدى بالدرجة الأولى إلى طرح رؤية الفنان للعالم وليست تصريحاته المباشرة أو عباراته التقريرية.

وقد استفدت فى هذا الإطار من الجهود النقدية التأسيسية لأستاذى الدكتور / عبد المنعم تليمة، وأستاذى الجليل محمود أمين العالم، إضافة إلى قراءتى المتعمقة لجورج لوكاتش ولوسيان جولدمان.

وسلاحظ القارئ أننى قد طبقت بعض التقنيات والإجراءات النقدية البنيوية والسيمولوجية، ولكنى لم أتعامل مع النص

باعتباره بنية لغوية مغلقة بحيث «يجب على الدارس أو الناقد الوصول إليها كحقيقة موضوعية مطلقة وقائمة بذاتها، منعزلة عن مبدعها أو سياقها الخارجى أو متلقيها»<sup>(١)</sup> كما يحذر د. سيد البحراوى. فإبنى أتصور أن المدافعين عن هذه الوجهة فى النظرة إلى العالم أو إلى العمل الأدبى، يكرسون ويدعون ضمناً لمنحى سياسى وأيديولوجى محدد، رغم أنهم يدعون أنهم يعيدون الأدب بذلك إلى أدبيته والنقد على علميته، دون جرّه إلى السياسة والأيديولوجيا.

وفى هذا الإطار يقول تيرى إيجلتون (وهو من أصحاب الاتجاهات الجديدة فى النقد الاجتماعى)، «ليس ثمة حاجة إلى جر السياسة إلى نظرية الأدب، فقد كانت هناك منذ البداية»<sup>(٢)</sup>. وعلى هذا فإن القول بوجود نظرية أدبية خالصة، بريئة من الاتهام باهتمامها بالسياسة، أو بما هو خارج النص بصفة عامة، إنما هو، كما يقول، «خرافة أكاديمية» بل إن إيجلتون يعتبر أن تلك النظريات التى تحاول تجاهل التاريخ والسياسة والأيديولوجيا، هى فى ذلك أوضح ما تكون إيديولوجية وسياسية، لأنها ترسخ وتدعم بطريقة مستترة، سواء كانت واعية أو غير واعية، «مصالح مجموعة معينة من الناس فى أوقات

معينة»<sup>(٣)</sup> . وقد يكون دعمها لهذه المصالح متمركزاً في تصور أصحابها أنهم لا يعتبرون أن نظرية الأدب مرتبطة بهذه الأمور على وجه الإطلاق. غير أنهم بذلك يساعدون على تكريس الافتراضات النظرية التي تقوم عليها مصالح هذه المجموعات، من حيث طرحها لموقف مثالي يقوم على تجزئ الظواهر وتجريدها ببحثها منعزلة وفي فضاءها الخاص. فضلاً على أن الاستعلاء الأكاديمي المتخصص، المغلق على ذاته، قد ينم عن روح نخبوية تكنوقراطية، تهمل البحث في ما يسميه إيجلتون بـ «الداخل الثرى للإنسان» وهذه النظرة تعادل، في المجال الأدبي، «النزعة الفردية التملكية في المجال الاجتماعي»<sup>(٤)</sup> . فهي تعكس نظرة تسيطر عليها الروح العملية الإجرائية التي لا تحفل كثيراً بالمشاعر والنوازع الإنسانية المعقدة والمتشابكة فضلاً على أنها تعلو من شأن التقنية المجردة، على حساب الحقيقة الكلية للوجود الاجتماعي والإنساني.

إن البنيوية تعد بذلك الترجمة المباشرة لقيم عالم يقوم على مؤسسات وخطوط إنتاج (على حد سواء) تعمل بطريقة آلية مبرمجة، دون النظر إلى إنسانية الإنسان ومشاعره وعواطفه وإرادته. وهكذا يتراجع إلى مرتبة ثانوية - يقول جارودي -



«عهد المبادرة التاريخية الخلافة للإنسان الذى يتعرف كذات مسئولة ويشارك فعليا بقراره فى تدشين مستقبل جديد»<sup>(٥)</sup>.  
إن هذا الفهم ليطرح علينا ضرورة الاختيار بين أن نتعامل مع البنيوية باعتبارها فلسفة تعطى تحليلاً نهائياً جامعا مانعا عن الوضع الإنسانى يكرس تشيؤه واغترابه وتجزؤه، أو أن نتعامل معها باعتبارها منهجا علمياً للاستقصاء والتحليل على مستوى محدد من الواقع الإنسانى والاجتماعى، بما لا ينفى الممارسة الإنسانية باعتبارها مولدة للبنية بكاملها. بعبارة أخرى، هل نتعامل مع البنيوية باعتبارها فلسفة تكرس للاستلاب والعقم الإنسانى، أم باعتبارها منهجاً يقوم بدور وسيط فى البحث والتحليل على نحو جدلى؟

هذا المنحى الأخير هو الذى يرشحه جارودى للاستفادة من البنيوية<sup>(٦)</sup> وأتصور أن منهج البنيوية التكوينية يركز على نفس هذه النقطة بصورة محددة. فلا جدوى من التعامل مع البنية فى انغلاقها على ذاتها خارج حدود الزمان والمكان، بل لابد من تناولها من خلال حركيتها فى تفاعلها وتناورها داخل وضع محدد زمانياً ومكانياً. يرى لوسيان جولدمان أن الحجر الذى تفرضه البنيوية الشكلية على البنية، يفقدها إمكانية تحليلها

وفهمها بشكل متعمق، «وتكون فى ذلك - إذا جاز التشبيه - كمن يدرس التفاحة، دون أن يأخذ فى الاعتبار الشجرة التى كونتها والمحيط المناخى والزراعى الذى عاشت فيه. دراسة التفاحة بحد ذاتها مهمة، ولكنها تصبح أهم وأشمل إذا لم يتم فصلها عن الشجرة والمحيط الذى نبتت فيه»<sup>(٧)</sup>. ولذلك فإن جولدمان لا يخفى عدم ارتياحه لكلمة «بنية» إذا قيلت بصورة مجردة، لخشيته من إحالاتها الدالة على الثبات والسكون اللذين يمكن أن يكتنفاهما، فيقول : «تحمل كلمة بنية، للأسف، انطبعا بالسكون، ولهذا فهى غير صحيحة تماما ويجب أن لا نتكلم عن البنى، لأنها لا توجد فى الحياة الاجتماعية الواقعية إلا نادرا ولفترة وجيزة، وإنما عن عمليات تشكل البنى»<sup>(٨)</sup>. وعلى هذا فالبنية التى يؤمن بها جولدمان ترتبط بالضرورة بالفاعل الإنسانى التاريخى، بحيث يكون التعامل معها قائما على محاولة طرح جواب متعمق عن الوضع الإنسانى المحدد. من حيث كونه ناتج عملية الارتباط بين الفاعل وفعله أو بين الأشخاص والأشياء. ولعل صفة تكوينية أو توليدية Genetic تطرح مفهوم دلالة المعنى أو تولده، أى أنها ذات طابع حركى دائم الصيرورة والتحول.

إن جولدمان بذلك يوازى بين العالم الخارجى المحيط  
بالإنسان والمؤثر فيه والعالم الداخلى الذى يمثل الجوهر  
الإنسانى الثرى (إذا استعدنا عبارة إيجلتون) بغية الحصول  
على عدد من الاستجابات المحتملة.

هكذا يطرح الموقف من البنيوية، اختياراته، وقد كان  
اختيارى قائما على أن أدبية الأدب وعلمية النقد لا تتفian  
بالضرورة إنسانية الإبداع الإنسانى وارتباطه بمجمل تحولات  
الواقع خارج النص. وأن موضوعية النقد ينبغى ألا تعطل قدرة  
الناقد على الغوص داخل تلافيف النص، ومن ثم ربطه بسياق  
معرفى ثقافى تاريخى محدد فالأدب يمكن أن يثرى المعرفة  
والخبرة الإنسانية بإضافة جوانب غير مرئية فى الوقائع  
المجردة، كما أن معرفة الواقع والتاريخ تفيد فى طرح فهم أعمق  
واكتشاف عناصر أدق داخل العمل الأدبى.

غير أن ذلك ينبغى أن يتم دون إهمال منجزات الفكر النقدي  
الحديث سواء فى البنيوية أو غيرها، ومن ثم حاولت الاستعانة  
بكل الأدوات المنهجية والإجراءات النقدية المتاحة فى سبيل طرح  
منجز نقدي يحقق أكبر قدر ممكن من الوثوقية والاكتمال.

فى يناير ١٩٩٥.

### هوامش المقدمة

- ١ - د. سيد البهراوى، مقدمة كتاب النقد الاجتماعى، بيرزيم، ترجمة عايذة لطفى، دار الفكر، القاهرة - باريس ١٩٩١ ص ٦.
- ٢ - تيرى إيجلتون، مقدمة فى نظرية الأدب، ترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١ ص ٢٣٢.
- ٣ - نفسه ص ٢٣٢.
- ٤ - نفسه ص ٢٣٤.
- ٥ - روجيه جارودى «البنوية» فلسفة موت الإنسان، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٩ ص ٣.
- ٦ - نفسه ص ١٩.
- ٧ - لويسيان جولدمان، البنوية التكوينية، نقلاً عن د. جمال شحيد، فى البنوية التركيبية، دار ابن رشد، ١٩٨٢ ص ٨٦.
- ٨ - نفسه ص ٧٧.

## المكان الرمز والزمان التحول رواية «جسر على نهر دينا» لايفو أندريتش

فى هذه الرواية يحاول إيفو أندريتش تجسيد ملامح المؤسسة التاريخية التى قاست ويلاتها (ولا تزال) الجماعة البشرية التى تقطن منطقة البوسنة، وهى مسقط رأسه، متتبعاً جذورها التاريخية الممتدة من عام ١٥١٦، حتى عام ١٩١٤ بداية الحرب العالمية الأولى، راصداً الجوهر الإنسانى الواحد الذى طغت عليه عوامل الفرقة والانقسام التى أنتجتها قوى تقبع خارج الجماعة، بما لم يدع لها فرصة ممارسة التفاعل الإيجابى الحر بين عناصرها لإبراز هذا الجوهر وتسييده كمنصر توحيدى. لقد أصبح الموقع الجغرافى كنقطة تماس بين الشرق والغرب، المصدر الرئيسى لتعاسة هذه الجماعة وبؤسها، لأنه فرض عليها أن تصبح ميداناً للصراع التاريخى بين الشرق الإمبراطورى والغرب الإمبريالى، فصار مصيرها معلقاً على علاقات قوى

خارجية وتحولات تاريخية لا تمتلك القدرة على التعامل الندي معها، أو حتى أن تقتسم معها عناصر الفاعلية والتأثير في تحديد مساراتها، فضلا على أنها غير قادرة على حسم الانتماء إلى أحدهما دون أن تفقد صميم وجودها الروحي والإنساني. من هنا يتحقق استلاب إنسان هذه الجماعة، حيث تحالفت عليه عناصر التاريخ والجغرافيا، وحيث أصبحت مصائرهم تنسجها قوى غير مرئية، ومستقبله يتحدد بعلاقات ليس طرفا فيها، بل إن هذه القوى تتلاعب بكيونته ذاتها، معمقة انقسامات نسيجه الاجتماعي، الذي يتحول عندئذ إلى فسيفساء متضاربة الوحدات وغير منسجمة العناصر.

إن الرواية تبعا لذلك قد تبدو رواية تاريخية أو سياسية، إلا أنها ليست هكذا على التحديد لأن عملية «التبئير»<sup>(١)</sup> الحدث لا تنصب على التاريخ أو السياسة المجردة، إلا بالقدر الذي يتيح مديخلا لرصد الاستجابات الروحية المتفاوتة المتولدة عنا لدى الإنسان تبعا لموقعه الاجتماعي ومكوناته الروحية والثقافية الخاصة. إن الهم الحقيقي لأندريتش في هذا العمل ليس أن يحلل أحداث التاريخ التي يعرفها الجميع، بل أن يرصد أثر هذا التاريخ ذي الطبيعة الاستثنائية، في مجمل مكوناته قياسا

بتاريخ أية جماعة أخرى، على الإنسان الذى كتب عليه أن يتلقى تبعاته على جلده مباشرة. فكان التاريخ بذلك بمثابة حالة استثنائية نموذجية، يمكن من خلالها اختبار معدن الإنسان والغوص إلى أعماق روحه، حسب بریدراج ستيبانوفتش Pre-drag Stepanovic الذى يقول: «إذا أراد الفنان أن يغوص إلى أعماق الروح، فلا بد أن يضع أبطاله فى أوضاع استثنائية، حيث لا تؤثر على استجاباتهم العناصر المكتسبة أو الموروثة فردياً أو جماعياً، وإنما تظهر أكثر المشاعر والغرائز خفاءً، بصورة تلقائية»<sup>(٦)</sup>. ومن الواضح أن تاريخ البوسنة يحقق هذه الأوضاع الاستثنائية على أنصع الصور، فبداية من الفيضانات ومروراً بالتحويلات السياسية العاصفة ونهاية بالحروب والثورات، كل ذلك يتم بكثافة وتلاحق غير عاديين فى خلال مدى زمنى لا يتجاوز القرون الأربعة، وهى الفترة التى تستغرقها أحداث هذه الرواية، حيث اعتبرت أهم أعمال أندريتش، والتى حصل عنها على جائزة نوبل لكونها برة أعماله واسطة عقدها.

ولأن أندريتش يستهدف الغوص إلى أعماق الإنسان من خلال تبدي مكوناته فى محطات التحويلات البيئية والتاريخية الحادة، فقد استخدم كافة مكونات الموروث الثقافى والروحى

إنسان هذه المنطقة، جنباً إلى جنب مع تفاصيل التاريخ السياسي والاجتماعي المدون، فأدرج أساطير الجن وحكايات الخوارق التي نسجت حول البشر والأماكن، سواء بسواء، ضمن مكونات عالمه الإنساني الخاص. مما أسهم في استظهار الكينونة النفسية والروحية الأصيلة والمتولدة لدى إنسان هذا العالم، إلى جانب ما أضفاه من أثرية وشاعرية نفاذة وغنية بالإحياءات والدلالات التي تمس جوهر الوجود الإنساني الكلي. غير أن استخدام الأسطورة هنا لم يكن مجرد تكنيك فني عابر يستخدم للإيحاء بمعان تعبيرية جمالية أو هامشية، وإنما هو قائم على قصدية واضحة، بحيث تحتل الأساطير محورا ومرتكزاً دالاً بذاته على كنه الفكرة الإنسانية إزاء وحشية العالم. فالأسطورة هنا جزء من نسيج البناء الروحي والخبرة التاريخية لإنسان هذه الجماعة، وهي، من ثم دعامة من دعائم وجوده المادي، ولذلك فإن إيرادها هنا إنما هو تناول لأحد عناصر هذا الوجود وتحليلها، من ثم. إنما يلقي بضوء، لا تخفى قدرته الكاشفة، على معنى هذا الوجود، وهذا الفهم يعد بمثابة عقيدة فنية راسخة عند أندريتش الذي يقول في كتابه «حوار مع جويو» Razovar sa Gojom على لسان جويو «من العبث والخطأ أن



تبحث عن المعنى فى الأحداث التافهة التى تحدث من حولنا، أو التى تبدو هامة من الوجهة الظاهرية فقط ، عندما نجد الجواهر الهام فى هذه الطبقات التى تراكمت عبر العصور حول الأساطير الرئيسية للبشرية (....) إن التاريخ الحقيقى للإنسان يمكن العثور عليه فى الحكايات الشعبية، ومنها يمكن أن نصور، إذا لم نستطع أن نستخلص بوضوح معنى التاريخ»<sup>(٣)</sup>. وهذا بالتحديد ما يصنعه إيفو أندريتش فى هذه الرواية، إنه يبحث عن «معنى التاريخ» فى هذه المنطقة البائسة من العالم، من خلال استقراء الواقع المادى الذى بلغ فى لا معقوليته حد الأسطورة واستقراء الأسطورة ذاتها بما يمكننا من إيجاد تفسير محتمل لهذا «اللامعقول الواقعى» .

هذا الاستخلاص هو ما يدفعنى إلى الاختلاف مع د. غالى شكرى الذى يرى أن «طغيان الخيال الشعبى على خيال الكاتب هو الذى دفعه لأن يستسلم لرمز البطولة الكامن فى الصراع بين الشعب والجسر»<sup>(٤)</sup>. بما يعنى أنه يرى ذلك عجزا من الكاتب عن السيطرة على مادته التاريخية، وأن هذه المادة قد استغرقتة إلى الحد الذى أصبح عمله سجينا لها، غير أنه أغفل أن الكاتب لم يورد هذه الأساطير بحالتها الخام وإنما أعمل فيها معالجاته

التحليلية التي أضحت بها الأسطورة مثقلة بالدلالات والمعاني  
القيمية والإنسانية التي تبحث عن «معنى التاريخ». فهو يضفر  
أسطورة الطفلين اللذين دفنا في أحد أعمدة الجسر «لأن ذلك  
كان أمرا لابد منه» لإتمام البناء، حتى أن ابن الأم (التي كانت  
ترضع طفليها من فتحتين في الحجارة) يسيل من الجدار منذ  
مئات السنين تخليدا لهذه الذكرى: «فثمة قطرات بيضاء تنضج  
من مفاصل الحجارة في موعد معين من كل عام حتما، فتري  
على الصخر فيها آثار لا تندثر». ج ١ ص ١٧. يضفر ذلك  
بالمظالم اللانهاية التي كان أهونها السخرة أثناء بناء الجسر  
وكذلك أسطورة الحفر العميقة التي حفرتها خطى رجال مقاتلين  
يرجع عهدهم الى ماض قديم مغرق في القدم سواء كانت حوافر  
شاراتس (اسم حصان كرايفتش ماركو الثائر الصربي الشهير  
في الشعر الشعبي)، أو آثار (السيدة علية) فوق صهوة جوادها  
المجنح الذي يجتاز الأنهار بوثة واحدة، يضفرها مع التناحر  
الطائفي ذي الأبعاد البعيدة الغور في تراث المنطقة. كذلك قبر  
راديسلاف الذي عارض بناء الجسر، ويحكي أن ضوءا قويا  
يهبط من السماء على هذا القبر بين عيد ميلاد العذراء وعيد  
انتقالها ج ١ ص ٢٠، تتضافر شارحة أو ساخرة من دلالة

نيران مدفعية قررة جورج قائد ثورة الصرب ضد الأتراك، التي كانت تنصب من فوق الجبل على المنطقة التي يقبع فيها قبر راديسلاف عند رأس الجسر.... إلخ.

كل هذا يجعلنا نوقن أننا أمام نص فانتازي حقيقة، ولكنه لا يورد الفانتازيا لذاتها أو بذاتها، وإنما يخلط الواقع بالأسطورة، ليخلق واقعاً جديداً، أو قل أسطورة جديدة، وهو ما يتوافق مع ما تحدث عنه تزفيتان تودوروف، من حيث أن الفانتازيا هي «النص الذي يترك مجالاً للتردد بين الإيمان المطلق بما يقال وعدم التصديق الكامل به، فالصفة التي تلخص روح الفانتازيا هي كنت أظن. والتردد هو الذي يعطيها الحياة»<sup>(٥)</sup> لأنه يعتبر بمثابة كناية عنها بما يمنح بعداً جمالياً بلاغياً لا ينكر. إن الفانتازي هنا ليس جزءاً ملتصقاً بالمعتاد واليومي ولكنه مواز له ومتضافر معه، وهو وإن كان غير متمتع باليقين التام والمطلق قياساً بالتحويلات الحادة الملموسة والواقعية للحياة اليومية المعاشة، إلا أنه مرتبط بها ومفسر لها وإطار مرجعي لدلالة أحداثها، كما أنه يطرح في سياقه الكلي المعنى الذي يسترشد به الإنسان في فهم غاية التاريخ ومعنى تحولاته، كما ذكر «جويا» قبل قليل.

فى هذا الإطار تطرح «جسر على نهر درينا» قضيتها، قضية بشر يواجهون التحولات التاريخية العاصفة والبيئية القاسية بما لا قبل لأحد به، ورغم كل محاولات التأقلم والتكيف، إلا أن الأحداث دائما كانت ضدهم، فأصبحوا ضحايا كل العهود وكل الأوضاع، وهو ما يطرح رؤية تشاؤمية للعالم سوف أتناولها فيما بعد. وذلك من خلال قصة الجسر التى امتدت على مدى أربعة قرون ، حيث كان بينائه القوى الرائع وانهدامه المساوى وما بينهما شاهداً على مآسى فترة من أخطر فترات تاريخ البوسنة، تلك التى تمتد من عام ١٥١٦ حتى عام ١٩١٤ عندما قامت الحرب العالمية الأولى، التى اندلعت شرارتها من البوسنة أيضا، حينما قتل أحد أعضاء منظمة «البوسنة الفتاة» الأرشيدوق فرديناند فرننتس. هذا الجسر بناه محمد باشا سوكولوفيتش على نهر درينا، كوسيلة لربط إقليم البوسنة بإقليم الصرب، ومن ثم بتركيا فقد كانا تابعين للإمبراطورية العثمانية فى ذلك الحين. فالجسر، إذن، كان وسيلة لربط الغرب بالشرق، ولكنه كان فى نفس الوقت وسيلة لبيسط هيمنة الشرق العثمانى المستبد على المنطقة، ومن المفارقات أنه سيصبح بعد ذلك وسيلة لبيسط هيمنة الغرب النمساوى الاستعماري على نفس المنطقة

أيضا، ولذلك كان هذا الجسر نذير شؤم على هذه الجماعة لأنه كرس استلابها إلى أقصى حد ممكن. ويتبدى هذا الوجه المشؤوم للجسر على طول العمل، بداية من بنائه، حيث كانت السخرة والجلد والقتل هي الأدوات الرئيسية لسوق الآلاف من أبناء المنطقة لإتمام عملية البناء التي استمرت لأكثر من خمس سنوات في أسوأ الظروف الصحية والمعاشية، ولذلك بدا وكأن بناءه لن ينتهى فقد كان الوقت يمر بطيئا مؤلما. وهذا ما جعل عملية المقاومة التي تزعمها الفلاح الصربي راديسلاف أمرا مشروعا تماما، حين كان يشحذ هم أصحابه قائلا لهم «أيها الأخوة.. كفى... كفى، يجب أن ندافع عن أنفسنا... إنكم لترون أن هذا البناء سيدفننا سيلتهمنا.. أولادنا أيضا سيتعبون من العمل فيه سخرة، إذا بقى منا بعضنا، إنما تهيأت لنا هنا الإبادة، لا شيء آخر... إن الحفاة والمسيحيين ليسوا في حاجة إلى جسر، الأتراك هم الذين يريدون الجسر» ج ١ ص ٤٠، ٤١ وعندما شرع مع نفر من زملائه يخربون في الليل مابنوه في النهار، مشيعين أن جن الماء هو الذى يقوم بذلك، قبض عليه في النهاية وحكم عليه بالموت على الخازوق الذى انتصب على رأس الجسر في مشهد بالغ الوحشية. وللمفارقة، مرة أخرى، سوف

يشنق النمساويون فى نهاية الرواية ثلاثة من الرجال البوسنويين فى نفس هذا المكان بعد إدانتهم بتهمة التجسس فى مشهد مقارب فى الوحشية.

وإذا استبعدنا هذه البداية الدموية البربرية التى بدت وكأنها تعمد بالدم لهذا الجسر، وهذه النهاية المأساوية التى كانت بمثابة المسمار الأخير فى نعش الجسر، أو تسجيلا لآخر المظالم التى جرها الجسر، حيث سيهدم بعد ذلك بأيام فى بداية الحرب العالمية الأولى إذا استبعدنا هذين المشهدين فإن مصير هذه المدينة (فيشاجراد) بل وهذه المنطقة سوف يرتبط بالجسر حيث ستزدهر بازدهاره كما ستقضى بفنائه، سوف تدور من أجله الصروب والثورات وتتقرر من فوقه المصائر، ويصبح الجميع رهينة لديه، يتحكم فى أمزجة الناس ويشكلها، ويأتى لهم بالخير، كما يأتى بالفناء والدمار أيضا.

وبذلك يجسد الجسر معنى مزدوجا بالنسبة لسكان هذه المدينة. هل يمكن أن نستخلص من ذلك أن هذا الجسر إنما هو التجسيد المادى لمعنى الوجود الإنسانى الكلى، الذى يمثل معبرا لما بين الميلاد والموت؟ أم أنه مجرد حالة محلية خالصة؟ أم أنه يحتل هذين البعدين معا؟

إننى أرجح هذا الاحتمال الأخير، حيث يخرج بنا أندريتش مع الوضع «الخاص» المستغرق فى المحلية إلى المشهد الكلى «العام» الذى يلخص التجربة الكونية للإنسان ونزوعه التاريخي نحو التحرر، فإذا به يصبح رهينة ما صنعت يداه على التحديد. أو بالأحرى ما أجبر على صنعه، هكذا تتفتح أمامنا مغاليق هذه الرواية العبقريّة، حيث نستطيع أن نصوغ نموذج «الموت / الحياة / الموت» لتحديد عملية «الفهم» فى إطار تحليلنا لهذا العمل. وذلك عبر العناصر البنيوية الدالة الثلاثة «النهر، الجسر، الإنسان».

#### (١)

يبرز العنوان فى الصدارة دالا، على نحو ما، بالصيغة الرمزية الأسطورية التى تكتنف مفهومي الموت والحياة والتى رشحناها كمدخل لدراسة هذه الرواية. فالتجريد الذى نلاحظه فى كلمة «جسر» التى جاءت فى صدر العنوان يشعرونا بأن هذا الجسر إنما هو مجرد حلقة فى سلسلة من «الجسور» التى سبقت أو التى ستلحق، وهو ما يحيل إلى أنه ليس عنصرا طارئا على الوجود الحياتي فى عالم هذه المنطقة. ولا يعنى هذا

الاستنتاج الغض من القيمة المحورية التي يجسدها الجسر في هذا العمل وإنما يعنى فى المقام الأول، تحديد صفته الرمزية القوية الدلالة التي يمثلها فى هذا العمل. وإذا عرفنا أن هذا الجسر ينتصب منحنيًا على نهر درينا الذي يبدو كما تصوره «الرواية ضخمًا أخضر مزبدًا» ج ١ ص ١٣ بما يوحي بعنفوانه وقوة هديره الذي يصبح فى كثير من الأحيان فيضانا هائلا، حيث «يتضخم النهر ويضطرب» ج ١ ص ٩١ جارفًا فى طريقه الأخضر واليابس، فإن النهر يصبح هو الأساس والجوهر الذي ترتكز عليها معانى الحياة والموت فى هذا الجزء من العالم. لقد كان طوفان النهر يحدث كل عام تقريبا. وأحيانا كان يأتى غامرا بحيث يؤرخ به الناس حياتهم فيقال «قبل الطوفان الكبير بسنتين» أو «أثناء الطوفان الكبير» إلخ، بما يعنى أن النهر كان مصدرا لمأس كثيرة أملت بهذا المكان، وذلك جنبا إلى جنب مع كونه مصدرا للخير والرزق، ومن ثم، فهو يمثل الحياة بمعانيها المزدوجة. وإذا كان الحقل الدلالي لكلمة «نهر» ممتلئا بمعانى الجريان والتحول والحركة الهادرة فى مقابل كلمة «جسر» التي تنتمى إلى حقل الثبات والسكون دلاليا، فإن النهر هنا إلى جانب كونه يحمل دلالات الحياة والموت، يعنى كذلك الحياة الهادرة



نفسها، تلك التي تكتنف الوجود الروحي والمادى التاريخي لهذه الجماعة. يزيد من قوة هذا الاستنتاج أن هذا النهر شديد الانحدار تكتنفه طبيعة جبلية بالغة التعقيد من الناحية الجغرافية فهو ينحني في هذه المنطقة «بزاوية حادة إلى أقصى درجة كما أن جبال الضفتين تبلغ من شدة التعانق والانحدار أنها تشبه أن تكون كتلة مغلقة ينبجس منها النهر انبجاسه من جدار مظلم» ج ١ ص ١٢ حيث يبدو النهر هكذا وكأنه ينبع من اللانهاية، من العماء، من الموت. وهو ما يؤكد معنى ابتعائه للحياة وكونه مجسدا لها في نفس الوقت في تحولاتها الصاخبة وجريانها اللانهائي. كما أن البيئة القاحلة المعقدة في طوبوغرافيتها المحيطة به تبدو وكأنها بداية الخلق والوجود البكر الذي لم تمتد إليه يد الإنسان بالتشذيب والإصلاح. إن النهر إذن هو نقطة البدء في هذا الوجود، هو جذره وأساسه الذي لا ينبغي أن يغيب عن ذهن كل من يتعامل معه.

تتدعم هذه الصفة الأسطورية التي يجسدها النهر عندما نلاحظ أنه قبل بناء الجسر كان المركب الذي ينقل الناس بين ضفتيه لا يقل عنه في ملامحه الأسطورية الغرائبية التي تحفل بها الرواية. فهذا المركب «إنما هو قارب عتيق أسود يقوده رجل

بطيء متجههم اسمه «ياماك» وكان يلتفت انتباه هذا الرجل حين يكون يقظان غير نائم، لا يقل صعوبة عن إيقاظ أى رجل آخر من أعمق نوم. كان ياماك ضخم الجثة ذا قوة جبارة، لكنه فقد شيئاً من قوته خلال حروب كثيرة خاضها وبلغ نجمه فيها، ولم يكن له إلا عين واحدة، وأذن واحدة وساق واحدة (أما الساق الأخرى فمن خشب) وكان ينقل البضائع والركاب دون تحية وبدون ابتسامة، على ما يحب له هواه، بطيئاً لا يتقيد بنظام، ولكن على شرف وأمانة، فكان ما يوحى به إلى الناس من ثقة وركون إلى صدقه يشبه الأساطير، وكذلك بطؤه ومزاجه العجيب... إلخ ج ١ ص ٢٦ ألا يشبه «ياماك» هذا - بزورقه العجيب، فى طبيعته البدائية التى تمزج بين العجز والقوة والغموض والمزاج الخاص - النهر والطبيعة والمكتنفة له؟ إنه أحد مكونات هذا الجو العالم، وصنو لنهره وجباله التى لا تقل غموضاً ووحشية ومفارقة للأنسنة. يتضح ذلك أكثر عندما تستطرد الرواية موضحة تحالف ياماك ومركبه مع طبيعة النهر وتآلفه معهما: «كان المركب لا يعمل إلا حين يكون تيار الماء وارتفاع النهر على حال طبيعية، أو حال تشبه أن تكون طبيعية حتى إذا اعتكرت مياه النهر وزاد ارتفاعها عن حد معين جر

ياماك مركبه الثقيل الضخم، فربطه ربطا قويا إلى سياج الشاطئ، وبذلك يصبح اجتياز نهر درينا مستحيلا كأنه بحر محيط» ص ٢٦ إن ياماك والنهر إذن هما فى الحقيقة شىء واحد، كيان طبيعى بدائى متسق النوازع والدلالات. إن ياماك وحده «هو الذى يحدد موعد إقلاع المركب دون مناقشة ودون شرح، متجههم الوجه لا يرحم» ص ٢٦ تماما كالنهر الذى يفيض فجأة ويغيب فجأة دون مناقشة. أيضا لذلك فموقف الناس من النهر كان مبنيا على التوجس الدائم والخوف المقيم الذى لا يلبث أن يصبح استلابا ومفعولية: «كانت الأجيال المتعاقبة تتعلم أن على المرء ألا يسرف فى الحزن لما يحمله ماء درينا المصطخب من شقاء، وهناك تبينوا الفلسفة التى تدين بها المدينة الصغيرة: «وهى أن الحياة معجزة لا تفهم» ج ١ ص ٩٩ إن الحياة هنا إذن مزدوجة بالنهر، لأنه هو الآخر لا يفهم، وكون الحياة معجزة فذلك لأنها تحدث فى كنف النهر الذى لا يضبطه ضابط، كما أنها تتواصل رغم التقلبات التى يحملها النهر. وكون النهر مكافئا للحياة، فإن المقصود ليس التحولات اليومية العادية، ولكن التحولات الكبرى المصطخبة التى لا تنى تترى من حول الناس العزل الذين لا يفهمونها ولا يدرون كيفية اتقاء ويلاتها،

تماما كويلات النهر، حيث نلاحظ بعد كل طوفان تتحدث عنه الرواية، يحدث دائما حدث ذو طابع تاريخي فارق من نوع ما مثل ثورة الصرب فى مطلع القرن التاسع عشر التى جاءت بعد الطوفان مباشرة (ج ١ ص ١٠٠). وهو ما يؤيد ما ذهبنا إليه من توحيد طبيعة النهر مع طبيعة أحداث التاريخ العام للمنطقة الحية.

غير أن النهر العجيب الأسطوري، يبدو رغم لا معقولية تطورات - كائنات قادرا على تفهم المعانى الرفيعة والتبيلة التى يمكن أن يجسدها أحد أفراد هذه الجماعة البائسة المستلبة، عندما يرفض هذا الفرد القسر والإرغام، نافيا الاستلاب من روحه، حتى وإن كان ثمن ذلك فقد الحياة يحدث ذلك عندما تفاجأ فاطمة، الفتاة ذات الجمال الفاتن، أو كما يسميها الناس «ذات النهى والجمال» أن أباه عابد قد وعد مصطفى بك عميد أسرة «حمزتش» أن يزوجه أحد أبنائه وفاء لدين كان مدينا به له، رغما عن إرادتها، وهى التى تهاوى تحت أقدامها أجمل الشباب مقابلين بالرفض منها، وبعد إتمام كل الاستعدادات لإقامة العرس، وفى الطريق إلى بيت زوجها على حصان ضمن موكب كبير، إذا بها «تمضى بحصانها سريعة إلى حافة الجسر،

فوضعت قدمها اليمنى على الإفريز الحجري، ووثبت من على سرجها خفيفة كعصفور، واعتلت الجدار وقذفت بنفسها من أعلاه إلى النهر الهادر تحت الجسر» ج ١ ص ١٣٧ هذا الوصف التفصيلي لعملية الانتحار يتوازى فنيا مع التفصيل الذي وردت به حكايتها، بما يحقق التوازن السردي، ويمنح الأثر الشعوري المناسب. إلا أن ما يهمنا هنا أن النهر قد تجاوب مع هذا الحدث الدال في جلاله وسموه المعنوي، ففي ذلك اليوم نفسه «عند اقتراب المساء، أخذ المطر ينهمر انهمازا غزيرا، وكان باردا برودة لا عهد للناس بمثلها في هذا الفصل من فصول السنة، وارتفعت مياه نهر درينا واعتكرت واضطربت وفي الغد لفظت مياهه الفائضة الصفراء جثة فاطمة على مكان مرتفع من ضفته قرب كالاتيه» ج ١ ص ١٣٧.

هكذا يتأسن النهر متحدا مع الطبيعة (المطر)، محتفيا بالإباء والكبرياء الإنساني الذي يشبه إلى حد كبير كبرياءه وإياه هو ذاته، فيرفع جثة المنتحرة ليضعها على مكان مرتفع من ضفته، مانحا إياها بذلك ما يليق من تكريم، ومضيفا على موتها حياة وخلودا كانت ستفتقد لهما لو استجابت لقدرها الظالم.

وبذلك يكون النهر قد حقق دلالاته المزدوجة من حيث كونه مصدر شقاء ومصدر حياة فى نفس الوقت، غير أنه يمارس ذلك بعفوية وعنقوان طبيعى يجعل من الحياة معه «معجزة لا تفهم»، وهو من ناحية أخرى يبرز ممثلاً للإباء والكيونة الحرة الطليقة التى كانت تتميز بها المنطقة وأبنائها وهنا تبرز ضرورة بناء الجسر الذى يمثل، على نحو ما صورة من صور محاولة التعايش مع عنقوان هذا النهر البدائى القاتل - المانع للحياة والمحتفى بها، وعلى نحو آخر (وهو الأقوى فى رأى) صورة من صور محاولة السيطرة على هذا النهر - الرمز ، وإحكام القبضة عليه.

## (٢)

يتضح هذا الفهم على وجهتين متوازيتين فمما يتعلق بعملية بناء الجسر : الأولى تحمل طابعا ذاتيا ولكنه دال يتصل بالوزير محمد باشا سوكولوفيتش، والثانية تحمل طابعا موضوعيا يتعلق بالمدينة وبالمطقة بأسرها، من حيث كونها نموذجا مصغرا للوجود الإنسانى الأعم كما سيتضح بعد قليل.

تبدأ أزمة سوكولوفيتش مأساوية ومركبة إلى حد ملغز، بما

يجعله كباقي سكان المنطقة، ضحية لأقدار نسجتها قوى غير مرئية لا قبل لأحد بمقاومتها، فهو قد اختطف وهو بعد طفل إلى استانبول كجزء من «ضريبة الدم» التي فرضتها الدولة العثمانية على مناطقها المفتوحة ليصبح جنديا انكشاريا، ويصعد نجمه بعد ذلك حتى أصبح «وزيرا أكبر» وتستفيض الرواية في وصف مشاهد انتزاع الأطفال المسيحيين وترحيلهم إلى عاصمة الإمبراطورية، ومشاعر الأمهات الحزاني وقوة بطش «فرسان الأغا» وجنود السلطان في مواجهتهم، ربما لتشعرنا بمقدار سطوة وجبروت هذه القوة الفاشمة، ومقدار الألم الذي تسببه للأهالي اليوساء «إن أكثر المشيعين نساء (..) فإذا اقتربن من القافلة أكثر مما ينبغي لهن، نهرهن فرسان الأغا وفرقوهن بالسوط وهم يندفعون نحوهن بخيولهم صارخين، فكانت النساء تهرب وتختفي في الغابة على طول الطريق، ثم تتجمع من جديد وراء القافلة وتحاول كل منهن أن ترى لأخر مرة بعينيها الدامعتين، رأس ابنها المخطوف، مطلا من السلة (وكانوا يضعون الأطفال المخطوفين في سلال من الليف على ظهور الجياد)، وكانت الأمهات أشدهن عنادا وأعزهن زجرا، فكن يركضن بخطا سريعة دون أن ينظرن أين يضعن الأقدام وقد

تعرت صدورهن وتشعثت شعورهن ونسين كل شيء حولهن، ورحن يبكين وينتحنن بكاء هن على ميت.. وكان بعضهن أشبه بمن أصابهن الجنون».. إلخ.. إلخ.. ص ٢٨ ج ١ وهذا المشهد أو قريب منه سوف يتكرر عندما يأخذ جنود الإمبراطورية النمساوية - المجرية شبان البوسنة للخدمة الإجبارية في جيش الإمبراطور ص ٢١٢ ج ١ (هل هذه مفارقة هي الأخرى؟).

هذا الانتزاع الدامي للأطفال من ذويهم، حيث كتب عليهم أن يعيشوا في عالم أجنبي، وأن يعتنقوا دينا غير دينهم، وأن يختنوا، وينسوا أصلهم ويقضوا حياتهم في كتائب من «حرس السلطان»، يوضح إلى أى مدى كان التحول القسرى للانسانى مفروضا على هؤلاء البشر، بحيث يمكننا تعميمه على باقى مكونات الحياة هناك، وهو ما أدى إلى حالة الاغتراب والتمزق التى ظل يعانيها محمد سوكولوفيتش ومعه البوسنة كلها، إلى أن مات بسبب ذلك، وإلى أن أصبحت البوسنة على ما هي عليه الآن.

تترجم الرواية حالة الاغتراب تلك بهذا الداء الجسمى الغريب الذى انتاب سوكولوفيتش الذى أصبح اسمه محمد باشا، والذى أصبح مسلما ووزيرا فى الدولة العثمانية دون إرادة خاصة منه،



بينما لم تزل في ذاكرته بقايا ضبابية من «صورة هذا المكان الذي ينكسر فيه الطريق ويتجمع فيه الألم واليأس والكرب» ج ١ ص ٢٨. لقد كان هذا الداء نوعاً من «أخدود أسود يشق صدره شقين من حين إلى حين، خلال ثانية أو ثانيتين ويعذبه عذاباً شديداً» ج ١ ص ٢٩.

إن الرواية حين تتحدث عن هذا الداء، فإنما تتحدث عن رمز ناصع الوضوح لحالة التمزق والصراع الروحي الناجم عن عذاب الانتماء إلى حضارتين وعالمين متناقضين، وبيل ومتعاضدين كل العداء، في نفس الوقت. إن هذين الشقين اللذين يفصلهما هذا «الأخدود الأسود» في صدر سوكولوفيتش ويسببان له الألم يزودجان كذلك بصفتي النهر الصخريتين المتباعدتين، اللتين تحددان منطقة فيشاجزاد مسقط رأسه، وهكذا فبقدر ما كان الأخدود في صدره مؤلماً للأعصاب وموجعاً على الصعيد البدني كان كذلك، المكان، مؤلماً للأعصاب وموجعاً على الصعيد الطبيعي الجغرافي، لقد كان مكاناً: «يتجمع فيه الألم واليأس والكرب عند الضفتين من هذا النهر الذي كان اجتيازه شاقاً باهظ الثمن غير مضمون العواقب، إنه لمكان موجع مؤلم للأعصاب في بلد يمتاز كله، من جهة أخرى، بأنه جبلي بائس، لا

يخفى ما يعانيه أهله من شقاء، بلد تتصدى فيه عناصر الطبيعة للإنسان فتثقله، لأنها أقوى منه فيستكين ويشعر بعجزه، ويزداد إدراكا لشقائه وشقاء غيره، ويزداد إحساسا بتخلفه وتخلف غيره» ج ١ ص ٣٠.

أليس من حَقِّنا أن نوازي ، فى ضوء ذلك، بين هذا «الأخدود» فى صدر سوكلوفيتش وبين النهر - الأخدود - الذى يشق «صدر البوسنة» وبين حالة الازدواجية الروحية والمعنوية المكتنفة لهذه البلاد من ناحية ثالثة؟ هذا ما تفصح عنه الرواية، وإن كان بصورة غير مباشرة من خلال إردافها الحديث عن الألم الذى يسببه هذا «الأخدود» بعد أطياف الذكرى الغائمة المتراثة فى مخيلة سوكلوفيتش، وإن كان غير قادر على المستوى الواعى المباشر - على ربط هذا بالآخرين غير أنه يربط - بشكل غير واع أيضا - بين إمكانية أن يبرأ من هذا الألم وأن يقوم ببناء جسر بين الضفتين - الشقين على المستوى المادى المكانى: «إنه لفى لحظة من هذه اللحظات (لحظات الألم) إذا به يخطر بباله أنه قد يتخلص من هذا الداء إذا هو بنى جسرا يجمع الضفتين الصخريتين والماء الذى يتدفق بينهما، إذا هو ضم طرفى الطريق الذى ينقطع فى هذا المكان، إذا هو ربط

بذلك بين البوسنة والشرق ربطا قويا إلى الأبد» ج ١ ص ٣١.  
من هنا نستطيع أن نقول إن الجسر كان تجسيدا لاختيار واضح ومحدد - حسب الاستخلاص السابق - بحسم الموقف من هذه الحالة الشاذة من ازدواج الانتماء لدى محمد سوكولوفتش (أهل البوسنة)، ويتحقق ما ذهبنا إليه من إحياءات الدلالة الرمزية «للأخدود» الذى يشق صدره. ولذلك بنى هذا الجسر «قويا ورشيقا».

هكذا تتعدد الوظائف الدلالية للجسر وتفتنى: من حيث كونه أداة لمواجهة الطبيعة - النهر العاتى والسيطرة عليه، وكذلك وسيلة لحسم الآلام المادية والروحية والوجودية بأبعادها النفسية التى يعانىها محمد سوكولوفتش وأهل البوسنة الذين يعانون ذلك بدرجات متفاوتة، ومن ناحية ثالثة - محاولة إلحاق البوسنة بالشرق العثمانى، ومن ثم حسم حالة ازدواج الانتماء المتوازنة مع الانقسام المكانى لجغرافيته، لكن هل سينجح الجسر فى تحقيق كل ذلك، أم أنه سيكون سببا فى تفاقم كل هذه الأزمات وصولا بها إلى نتائج لم تكن تخطر ببال أحد؟

عن ذلك تجيب الرواية قائلة بوضوح: «هكذا أزال الجسر والنزل (بناء خيرى لضيافة المسافرين أقيم على رأس الجسر)

كثيرا من ضروب العذاب والعناء، وربما كان ينبغي أن يزول أيضا ذلك الداء الشديد الذي أصيب به الوزير في طفولته وهو على مركب فيشاجراد (مركب «ياماك») (...) ولكن الوزير لم يكتب له أن يعيش بدون ذلك الألم، ولا أن يستمتع مدة طويلة بصورة المبنى الذي شاده في فيشاجراد، فما إن انتهت أعمال البناء، وما إن بدأ النزول يستقبل رواده وما إن أخذ الجسر يشتهر في العالم، حتى أحس محمد باشا بألم «النصل الأسود» مرة أخرى في صدره، وكانت هذه المرة هي الأخيرة» ج ١ ص ٨٥.

إن المقصود بـ «النصل الأسود» هنا ليس ذلك «الأخدود» الذي سبق الحديث عنه، وإنما هو نصل الخنجر الذي طعنه به «الدرويش رث الثياب» الذي أتصور أنه واحد من أهالي المنطقة الذين ساهموا ما حققه الجسر من إحكام في سيطرة الإمبراطورية العثمانية على بلادهم، وهو ما جعلنا نعود إلى ربط هذا الحدث بعمليات مقاومة بناء الجسر التي قادها «راديسلاف». وإذا كان استقلال البوسنة قد راح ضحية لبناء الجسر «المهيبة القوى» (رمز القوة الرابطة)، فإن مظهر الوزير المهيبة القوى محمد سوكولوفيتش قد راح ضحية لنفس هذا

البناء تقول الرواية : «فإذا نظرت إليه (الوزير بعد موته) الآن وهو عارى الصدر عارى الرأس داميا منطويا منكمشا على نفسه، رأيته أشبه بفلاح عجوز من سوكولوف (قريته التي تقع فى إحدى نواحي فيشاجراد والتي ينتسب إليها اسمه) ظل يضرب إلى أن مات، منه بوزير مهيب صريع كان منذ لحظة يحكم الإمبراطورية التركية» ج ١ ص ٥٨. حيث تتجسد المفارقة المدهشة الناجمة عن رغبته فى التخلص من هذه الحالة المزدوجة المؤلة ماديا وروحيا ببناء الجسر.

والنتيجة التي وصل إليها هى تعمق هذا الشق حتى أنه أصبح «نصلا أسود» مما أفضى إلى نهايته، أو إلى إعادته إلى أن يكون ذلك الفلاح البائس الذى لا يفترق كثيرا عن أبناء جلدته الذين أضرروا تماما مثلما أضرير. ومنذ هذه اللحظة سيصبح للجسر شخصيته المستقلة التي ستلعب بمصائر الجميع.

وإذا كان الجسر قد أصبح نذير شؤم على اليوسنة، من حيث أنه جعلها نهبا للأمم الأقوى التي سعت إلى السيطرة عليه وعليها، ويسببه تخوزق راديسلاف وغيره كثيرون، فلقد أصبح بمثابة لعنة على كل من شارك فى بنائه أيضا. «فعابد أغا» الذى أشرف على بناء الجسر بوسائله القاسية اللاإنسانية (ومنها

خوزقة راديسلاف) تم عزله ونفيه (مع حريمه) إلى قرية صغيرة من قرى الأناضول. (ج ١ ص ٧٣). بينما وصل المأمور الذي قبض على راديسلاف إلى الجنون الحقيقي، انتابته هيستريا عاصفة، كلما تذكر أنه كان من الممكن أن يصبح على رأس الخازوق مكان راديسلاف إذا لم يقبض عليه خلال المهلة المحددة (ج ١ ص ٧٢)، وسحقت صخرة عملاقة من صخور الجسر النصف الأسفل من جسد الرجل الزنجرى مساعد المهندس «أنطوان» (ج ١ ص ٧٦، ٧٧) إضافة إلى مصرع الوزير الأكبر نفسه.

هكذا يصبح «الجسر المهيب القوى المتناسك إلى حد مذهل» معمدا بدماء غزيرة سالت وسوف تسيل على جوانبه، ويصبح ثمنه الحقيقي أرواح بشرية أزهقت، ومصائر وأقدار نسجت على غير إرادة من أصحابها، بل ورغما عن هذه الإرادة ولذلك سوف يبقى طويلا كالقدر المعلق فوق رؤوس سكان هذا العالم. إن الجسر الذى امتد بناؤه إلى خمس سنوات بدت وكأنها دهر لا ينقضى، إذا استعرنا كلمات راديسلاف فى بداية العمل، هذا الجسر سيمكث طوال قرون أربعة قويا مستعصيا على الفناء، حيث نلاحظ أن الرواية تؤكد هذا المعنى فى نهاية كل فصل من

فصولها حتى النهاية : «القمر يكبر ويصغر فوقه، والأجيال تولد وتموت حوله، وهو باق لا يتبدل ، كالمياه التي تجري تحت قناطره، ولئن هرم هو أيضا فإن الشيخوخة كانت تدلف إليه على مقياس زمني ليس أكبر من عمر الإنسان فحسب، بل هو أكبر من أعمار أجيال كثيرة أيضا.. بحيث إن العين لا يمكن أن تبصر تقدمه في السن، ورغم أن مصير الجسر إلى قناء فقد كانت حياته تبدو خالدة، لأن نهايته لا يمكن التنبؤ بها» (ج ١ ص ٨٦). «إن الحياة معجزة لا تفهم فهي ما تنفك في تبدد وذوبان ولكنها تبقى وتستمر قوية كالجسر على نهر درينا» (ج ١ ص ٩٩)، «ويبقى الجسر على حاله ما تبدل ولا يمكن أن يتبدل» (ج ١ ص ١١٤)، «وتتجدد الحياة على الكابيا دائما رغم كل شيء والجسر لا تغيره السنون ولا القرون ولا ما يطرأ على العلاقات بين الناس من تبدلات أليمة، فذلك كله يمر من فوقه كما تمر الأمواج الصاخبة من تحت قناطره الملساء الرائعة» (ج ٢ ص ١٢٤). تتردد هذه العبارات بمعانيها على طول الرواية، إلى آخر لحظة فيها، حتى حينما يأتى أوان نهايته في نهاية الرواية - لاحظ ذلك» فإنه لا ينهدم كلية أو من ضربة واحدة، ولكنه ينهار جزئيا فقط : «إن الكابيا ما تزال في مكانها، لكن

الجسر منهدم بعدها فوراً، إن العمود السابع قد زال فلا وجود له، وبين السادس والثامن فراغ فاغر يستطيع المرء بالرؤية الجانبية أن يلمح مياه النهر الخضراء تسيل فيه، وبعد العمود الثامن يستمر الجسر ويبلغ الضفة الأخرى أملس منتظماً أبيض كما كان بالأمس، وكما كان منذ كان» (ج ٢ ص ١٨٦)، هكذا يصبح الجسر خالداً حقيقة، وأن هذا الانهدام الجزئي لم ينجح في القضاء عليه، ومن ثم، على معانيه ودلالاته القوية.

وتصبح إيجابياته في منح هذه المنطقة أهمية استثنائية اقتصادياً وسياسياً، إلى جانب سلبياته في أن لم يعد مصير المنطقة معلقاً بإرادات أهلها، يصبح هذان الوجهان هما قدر إنسان هذا العالم الذي لا محيد عنه، ومن ثم تصبح أية مقاومة للجسر ومعانيه ضرباً من ضروب العبث السيزيفي الذي لا طائل منه.

لقد بنى الجسر أصلاً من أجل نفى الغربة الناتجة عن الانتماء إلى عالمين متحاربين في وقت واحد فهل نجح في ذلك؟ تأتي إجابة الرواية عن ذلك بطريقتها الخاصة الموجبة: «ينتصب الجسر الخالد (لاحظ الكلمة)، الجسر الذي لا يتغير فيرى من خلال قناطره البيضاء سطح نهر درينا أخضر نيرا صاخبا،



فكان المرء حين ينظر إلى هذا المشهد يرى عقدا غريبا من لونين يتلألأ في أشعة الشمس» (ج ٢ ص ٧٢)، هل هذان اللونان سوى العالمين المتحاربين اللذين كتبت عليهما الحياة معا في هذه البقعة من العالم؟ ومن ثم يحقق الجسر من جديد هذه البنية المزدوجة التي بنى تحديدا من أجل إزالتها، وأصبح - متماهيا مع النهر البدائي الذي بنى فوقه رغم معناه الأكثر مدنية (وهنا تكمن مفارقة جديدة) - رمزا للحياة والموت، الوصل والفصل، النعمة والنقمة، كل ذلك في وقت واحد. هل يفترق الجسر بذلك عن كل منجزات الحضارة المادية للإنسان بمعناها العام؟ ها نحن نصل مرة أخرى إلى الرؤية الكونية التي تكمن خلف المعالجة المتعمقة للواقع المحلي الخالص.

### (٣)

لقد انعكست هذه المعاني والدلالات بآثارها على إنسان هذا العالم الروائي الخصب، فردا كان أو جماعة، فإذا بالرواية تطرح أمامنا بانوراما حية واسعة الامتداد، تستغرق أجيالا متعاقبة، راصدة عالمهم الروحي وتحولات رؤيتهم للعالم من خلال محك التجربة التاريخية المصيرية التي طرأت على عالمهم القلق هذا.

فهناك «داود خجا متوليتش» ناظر النزل الذى بنى كسبيل على رأس الجسر لإيواء المسافرين، والذى نضبت أموال الوقف المخصصة له، فأخذ ينفق على هذا المبنى المتهاوى من ماله الخاص، ثم أخذ يستدين من أقاربه من أجل الوفاء بذلك العرض. فإذا قال له بعضهم إنه بذلك يدمر نفسه بالمحافظة على شئ لا يمكن المحافظة عليه، أجاب بأنه يضع المال فى محله، وأنه يقرض الله قرضاً حسناً، والله هو ولى الوقف فلا يمكن أن يهجر هذا البناء الخيرى الذى كان واضحاً أن الجميع قد هجروه (ج ١ ص ٨٨) حتى إذا أنفق أمواله وعمره اندثر تماماً ولم يبق منه إلا أطلال دراسة. إن هذا النزل ليس مبتوت الصلة بعصر السيطرة التركية، الذى حاول البعض الإبقاء على رموزه وتقاليده فى صراع مع الجديد الكاسح الذى لا يمكن مقاومته، مجسداً لعهد جديد من السيطرة التى أصبحت غريبة هذه المرة. وهناك الكاهن يوفان، الذى كان يسير فى فترات القحط والجفاف على رأس موكب من الناس يصلى ويدعو الله أن يرسل الغيث، فما يعقب هذا الموكب وهذه الصلوات والأدعية فى العادة إلا مزيد من القحط ومزيد من الجو الخانق، حتى إذا جاء الخريف ولاح الطوفان جاء الكاهن يوفان إلى شاطئ النهر

وجمع المؤمنين وأخذ يدعو الله أن يقطع سيل المطر وارتفاع المياه، فما كان من رجل سكير يقال له يوكيتيش، وقد لاحظ أن الله يفعل عكس ما يسأله الكاهن بوجه عام، إلا أن صاح بأعلى صوته «لا تقل هذا الدعاء يا أنت» بل قل دعاء الصيف دعاء الغيث. فلا شك أن المطر سينقطع» ج ١ ص ٩٧.

وهناك الفتى الصربى البائس ميلى الذى كان يغنى أغنية بوسنية وقت الثورة الصربية ضد الأتراك أثناء قطعه بعض الأخشاب من الغابة فيدل إحدى كلماتها، وبدلاً من أن يقول :  
« حين كان على بك فى ريعان شبابه كانت فتاة تحمل رايته »  
قال : « حين كان جورج فى ريعان شبابه كانت فتاة تحمل رايته ».

وتصادف أن جورج هذا هو الاسم الثانى لقرة جورج قائد الثورة فإذا بالجنود الأتراك يأخذونه ويعذبونه ثم يخزقونه على الجسر دون أن يعرف معنى لكل ما يحدث. ج ١ ص ١١٠.  
وهناك العجوز المسيحية المتدين الذى كان يعبر الجسر جذلاً راضياً بإيمانه، فلما استوقفه الجنود الأتراك أثناء تلك الثورة أخذوا يسألونه عن علاقته بها، وقادتها، فإذا به يجيبهم بكلمات مجردة من الكتاب المقدس دون أن يعي خطورة الموقف قائلاً :

«إن زمان البعث قد قرب، بل إنه قد أصبح قريباً كل القرب إذا صدق ما يقرأه الإنسان في الكتب وما يراه على الأرض وفي السماوات، إن ملكوت الله يبعث، لأنه اقتدى بالحن وقام على الحقيقة». ج ١ ص ١٠٥. فإذا بالجنود يعتبرونه واحداً من المبشرين بالثورة ويكون مصيره على الخازوق المجاور. وهناك فاطمة الفتاة التي تنتحر من فوق الجسر لأنها لا تريد الزواج المحتوم ممن لا تحب (والتي سبق الحديث عنها) ج ١ ص ١٣٢. والمقامر جلاستشانين الذي أفلس أثناء اللعب فأجبره خصمه على المقامرة على حياته فخسر وعندها أذن ديك الصباح، فوجد شريكه في اللعب قد اختفى من فوق الجسر، فإذا به يصبح شخصاً آخر ذاهلاً وكأنه شبح لا حياة فيه. وهناك الشاب المستقيم المفلس الذي وجد قطعة نقود ذهبية على الجسر فذهب ليقامر بها فأصبح واحداً من المقامرين المتشردين. وإلى جانب هؤلاء هناك الجندي الأوكراني الشاب الذي خدم في الجيش النمساوي وشاغلته فتاة أثناء حراسته للجسر لتهريب مجرم عتيق، فحكم على نفسه بالإعدام منتحراً لإحساسه بالخديعة وخيانة الواجب. والمرأة اليهودية التي تقيم فندقاً وتديره بنجاح منقطع النظير مضرية عن الزواج غارقة في أعمالها لإعالة أهلها

وأقاربها، ثم تنهار أعصابها فتصل إلى حافة الجنون عندما تعلم أن واحداً من أبناء أخوتها قد قبض عليه بتهمة أنه أصبح (اشتراكياً)، قائلة «ألا يكفيننا أننا يهود» ج ٢ ص ١٢٤. والرجل الذى ينحدر من أصل إيطالى والذى يدفع ثمن أن إيطاليا قد غزت ليبيا وشباب الجيل الجديد الذى تعلم فى فترة ما قبل الحرب مباشرة وأدخل من خلال مناقشات ومجادلاته ألفاظ القومية والاشتراكية والديمقراطية حتى إذا قامت الحرب صكته على رأسه فتشتت فى كل مكان من العالم، تقول الرواية: «منذ مدة طويلة لم يوجد جيل حلم بالحياة واللذة والحرية بجرأة هذا الجيل، ثم كان حظه من هذه الحياة أسوأ من حظ هذا الجيل أو تألم أكثر مما تألم هذا الجيل، أو عرف عبودية أثقل من العبودية التى عرفها هذا الجيل» ج ٢ ص ٨٦. وغير هؤلاء كثيرون يملأون عالم الرواية.

إن ما يوحد هؤلاء جميعاً، بخلاف أن مصائرهم قد تقررت على الجسر أو بالقرب منه، أن هذه المصائر قد نسجت على غير إرادة من أحدهم، نسجت قوى أكبر من إمكانياتهم على الفعل المضاد، بل وأكبر من وعيهم بها، يستوى فى ذلك أن تكون هذه القوى متمثلة فى الطبيعة أو الحكومات والأنظمة والقوى الداخلية

أو الخارجية التي تحيط بالبوسنة إحاطة السوار بالمعصم. وقد تحدثت قبل قليل عن تماهى العالم الطبيعي مع التاريخ البشرى من حيث كون أحدهما رمزا للآخر، فإذا بهما يتبادلان الأدوار لتكريس قهر واستلاب إنسان هذا العالم. لذلك اعتبر أهل البوسنة أن الحياة معجزة لا تفهم وأصبح الإيمان بالقدر جزءاً أساسياً من تكوين رؤيتهم للعالم ووعيهم به، حتى أنهم إذا وقفوا فى أوقات صفاء الحياة لهم على كابيا الجسر فإنهم لا يفكرون إلا : «فى تلك الخيوط التى تتسج منها أقدار سكان مدينتنا، تلك الخيوط التى لا تتبدل عبر الزمان، لكنها تتلاحم فى كل مرة على صورة جديدة» ج ١ ص ٢٣. «لقد اتضح للناس شيئاً بعد شيء أنه حتى بعض الأرباح وما تُجىء به من حياة سهلة مع ازدهار المدينة بعد بناء الجسر لها وجهها السيئ، وأن المال والنزى يملك المال ليسا إلا رهانا من مقامرة كبرى متقلبة لا يعرف قواعدهما أحد ولا يستطيع أن يتنبأ بنتائجها أحد وأنهم يشاركون فى هذه المقامرة دون أن يدركوا ذلك، يشاركون فيها بمبالغ قد تكون كبيرة وقد تكون صغيرة، ولكنها معرضة للخسران بغير انقطاع» ج ٢ ص ٥٦.

إن ما يهزم إنسان البوسنة إذن ليس ما يقوم به من أخطاء

أو حماقات فهذه يمكن معالجتها بحكمة ووعي الشيوخ أو حتى الصغار المتعلمين، لكن ماذا يصنع الإنسان، كما تقول الرواية، «وهناك في مكان ما بالعلم، تسحب ورقة يانصيب أو تضرم نار معركة فيتعين قدر كل منا» ج ٢ ص ٧٧.

ولذلك فإنه إذا كانت الرواية قد بدأت بمقاومة بناء الجسر على أيدي راديسلاف ورفاقه فإنها قد استمرت وانتهت بمن يحاول تجاوز الكوارث الناجمة عن ذلك، وإن كان بوعي مختلف وإيمان من نوع آخر إنه على خجا متوليتش الذي يكاد يكون الشخصية الوحيدة التي أولتها الرواية عنايتها الخاصة داخل هذه البانوراما الواسعة التي يمكن أن تكون استعراضا لخليط من الشخصيات المحلية والوافدة التي تبدلت على حياة المدينة طوال أربعة قرون هي مدة الزمن الروائي. و«على خجا» يمثل بذلك محورا رئيسيا وعلامة هامة على عالم هذه المدينة إلى جانب النهر والجسر كعلامتين مميزتين، فهو يكاد يلخص روح وشخصية كل النماذج التي سبق ذكرها : فهو ينتمي إلى أعرق الأسر في المدينة وأكثرها حظوة باحترام الناس، وإن لم يتميزوا بالثراء الطائل فقد تميزوا بالصدق والصراحة وبأنهم أناس عنيدون. وهو سليل داود خجا متوليتش الذي كان يرعى النزل

الحجرى الذى أوردت الحديث عنه قبل قليل. وقد تميز بتشأومه وحبه للتأمل والتفلسف. وهو بذلك يمكن أن يكون الوجه الآخر لراديسلاف الصربى، المسيحى الذى كان ينتمى هو الآخر إلى أسرة شهيرة غير أن خجا كان أكثر تحسسا لمواطنى أقدامه (ربما بحكم الخبرة المتولدة عن ما عاصره من محن) وقد كان دائما يرفض «المواجهات الخاسرة» ولذلك لم يدخل فى مواجهة واحدة مع المحتلين النمساويين طوال حياته لأن الخسارة دائما كانت تلوح وراء أية فكرة للمقاومة، فاكتمى بالترقب والامتعاض، غير أن تعقله وامتعاضه لم يحمياه من مصير شبيه بمصير راديسلاف.. وقد حدث هذا عندما دخلت جيوش الإمبراطورية النمساوية - المجرية، حيث رفض المقاومة المقضى عليها بالفشل، فكان جزاؤه أن قام أحد الثوار المتحمسين يدعى «قرة مانليا» بأن أمر بتسمير أذنه بوتر السنديان على كابيا الجسر (ج ١ ص ١٤٨) (لاحظ الارتباط بالجسر). إلى أن فك وثاقه رجال الصليب الأحمر المرافقين للجيش الغازية فكان هذا الوضع المضحك المبكى، وكذلك، لم رأى «الصليب» على ذراع الرجل الذى قام بمداواته شعوراً أكثر ألماً مما يشعر به فى أذنه. ويرافق على خجا رحلة الرواية منذ ذلك الحين ويده على أذنه،



معلقا على أحداثها، مبديا امتهاضه وتشككه فى كل ما يحدث من إصلاحات ظاهرية منتظرا الكارثة فى كل لحظة، مناقشا بنفس العناد، رادا المتفائلين عن تفاؤلهم.. وكأنه بذلك يمثل الروح الملتاعة لإنسان هذه البلاد وكيونته الباشة. إن على خجا الذى عمل بالتجارة كان يسمى دكانه «التابوت» وكأنه كان يتنبأ بنهايته، فعند انفجار الجسر فى نهاية الرواية تسقط كتلة حجرية طارت إثر الانفجار على دكانه لتصيبه إصابة بليغة ولكنها لم تقتله، فأخذ يحبو نحو منزله إلى أن مات فى الطريق. ويصبح مشهد موته هو المشهد الأخير فى حياة الجسر والرواية، تماماً كما كان مشهد خوزقة راديسلاف هو المشهد الأول فى حياة نفس الجسر. فقد تمت به السيرة التى دارت حول الجسر وانتهت بنهايته، مجسدا بموته اللامعقول حياة لا معقولة وتحولات عبثية لا معنى لها. تقول الرواية : لقد ظل يراهم (النمساويين) خلال ذلك العدد من السنين فوق الجسر يعملون فيه، نظفوه وزينوه وأصلحوا أسسه ومدوا فيه أنابيب الماء وأقاموا عليه مصابيح الكهرباء، ثم نسفوا ذلك كله فى الهواء ذات يوم، كأنما هم ينفسون صخرة من صخور الجبل (...) لقد عرف هو ذلك كله منذ أول الأمر. غير أن أغبى غبى يستطيع

الآن أن يراه» ج ٢ ص ١٨٨.

وكما لو كانت نبوءة راديسلاف قد تحققت حين قال فى بداية الرواية «إن هذا البناء سيدفننا سيلتهمنا جميعا» إنه المصير الواحد «الذى تنسج منه أقدار سكان هذه المدينة الذى لم تتبدل خيوطه لكنها فى كل مرة تتلاحم على صورة جديدة».

#### (٤)

هكذا تطرح الرواية رؤيتها لعالم، رؤية عدمية قائمة، رؤية متشائمة لبشر تحالفت عليهم كل العناصر والقوى لتجعل منهم ضحية لقدر أعمى لا يميز بين من «يقاوم بتهور» ومن «يهادن بحكمة» أو بين من يحلم متفائلا بمستقبل أفضل ومن يتشائم لاعنا الوجود، الجميع ضحية والجميع إلى قناء. لذلك تبشر الرواية بروح أبيقورية من نوع ما ، عندما تمجد اقتناص اللذة والاستمتاع المطلق بالمتاح من نعيم الحياة كبديل وحيد فى مواجهة عبثية هذا الوجود غير المفهوم، عندما تقول الرواية: «إن أهل فيشاجراد إذا قيسوا بسكان المدن الأخرى، عدوا أناسا خفافا يملكون إلى المذات وإلى الإنفاق، وقد آمنوا بفلسفة قدرية تقضى بأن كل يوم جديد رزق جديد ج ١ ص ٢٣ ونستطيع أن

نضيف «أو كارثة جديدة»، فإن أحداث التاريخ تبرز هنا وكأن قوى علوية حاكتها، وليس بشر مثل باقى البشر، فالإنسان دائماً آخر من يفهم وأول من يموت. وهكذا قضى عليه أن يقضى حياته فى صراع عبثى حاملاً صخرته / صليبه / خازوقه، ليبدأ من يأتى وراءه من جديد كل مرة. فهل هذا هو «معنى التاريخ» الذى حدثنا عنه أندريتش فى بداية هذه الورقة؟

إن هذه الرؤية العدمية لها ما يبررها من كوارث التاريخ الواقعى، الذى يبدو وكأنه قد تحالفت جميع تحولاته على هذه البلاد وهذا الإنسان. والرواية بذلك تطل العذاب الإنسانى بتحولات واقعية ذات طابع موضوعى فى التحليل الأخير، غير أن الدلالة الشعورية المتولدة عن عدم تناسق القوى إلى حد لا يمكن مقارنته، هى التى تقضى إلى الإحساس بقدرية اليأس وحتمية الهزيمة ولا نهائية المعاناة. ولذلك تأخذ الرواية هذا الطابع الملحمى الذى لا تتبدل مواقع أطرافه، ولا تتحول أو تتغير معادلات صراعه، فهناك غالب دائم، وهنا مغلوب دائم، زاد من الإحساس بذلك هذا التسارع الزمنى الخطى الذى يتكون من حلقات حدثية episodes فرعية، لا ينتظمها إلا الانتماء إلى هذا المكان الرمز، بحيث تتكرر فى معناها الجوهرى عبر تحولات

الزمن، رغم اختلاف تفاصيلها الظاهرية. ورغم أن الرواية قد قدمت شخصية بطولية ذات طابع تراجيدي من نوع ما (راديسلاف) إلا أنها جسدت في باقى أجزائها عالماً مهزوماً وكيانات إنسانية مغتربة ومستلبة إلى حد أنها أصبحت عنصراً سلبياً فى مواجهة ضربات التاريخ - القدر ولا تملك سوى انتظار الضربة التالية، دون أن تقوى على خوض صراع حقيقى، فلم تقدم الرواية - بخلاف ما ذكر - بطلاً من أى نوع، اللهم إلا إذا كان الجسر أو التاريخ هو ذلك البطل.

ولذلك فلا يمكن أن نقول إننا إزاء عمل ملحمى بالمعنى المعروف ولا حتى عمل روائى بالمعنى الدارج ولكننا نستطيع أن نقول إننا بإزاء بنية حكاية روائية تحمل ملامح ملحمة واضحة. يقوى هذا الاتجاه تلك المسحة الأسطورية والأطر الرمزية لحكايات فرعية تتتابع عبر مدى زمنى هائل الامتداد.

غير أن أهم ما يميز هذا العمل هو هذه العوالم الإنسانية الخصبية والحارة التى قدم بها الكاتب نفوس شخصياته، أحلامهم، إحباطاتهم، وهذه العوامل المتناقضة المتضاربة التى تتأرجح داخلهم فتتجسد بهم أناساً حقيقيين، نكاد نلمسهم ونراهم رؤية العين ونحسهم وكأنهم يتنفسون بيننا. فحققت

الرواية بهم حضوراً معنوياً اتحد بحدود المكان الدال بما ساهم  
فى نقل حقيقة المأساة الإنسانية التى تقوى من مصداقيتها  
تدبياتها الواقعية الراهنة. هكذا تكتمل لدينا عناصر البناء الفنى  
المرتکز على خطوطه الرئيسية الثلاثة التى تتقاطع وتتوازى  
مشكلة تلك الهندسة الفنية الفريدة والبالغة الفاعلية والدلالة. تلك  
هى: المكان / الرمز المتمثل فى النهر والجسر والمدينة المشقوقة  
الصدر بهما، الزمان التاريخى الممتد الذى يتآزر مع القيمة  
الدلالية / الرمزية للمكان من حيث الأثر الشعورى الناتج عن  
تحولاته، وآخرها الإنسان الذى هو مادة ومحتوى فاعلية الخطين  
الأولين.

غير أن الجدلية المتوقعة من مثل هذه البنية الثلاثية لم تتحقق  
بين أطرافها الثلاثة مجتمعة، وإن كانت متحققة فى خطا المكان  
والزمان، مؤكدة بذلك تشيؤ الإنسان وانسحاقه تحت وطأة  
ضريباتهما التى لا ترحم.

## الهوامش

- ١ - رواية «جسر على نهر درينا» نشرت عام ١٩٤٥، ترجمت إلى ٤٠ لغة منها العربية بترجمة سامي الدروبي على جزئين، صدرت عن دار الهلال، سلسلة روايات الهلال ديسمبر ١٩٧٦، يناير ١٩٧٧.
- ٢ - حول مصطلح التبئير انظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- ٣ - برادراج ستيفانوفيتش، إيفو أندريتش، دار أوروبا للنشر، بودابست، ١٩٨٢ (بالمجرية)، Predrag Stipanovic, ivo andrie, europa kiado budapest, 1989, 509.
- ٤ - نفسه ص ٥١٠.
- ٥ - د. غالي شكرى، أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠، ص ٥٠.
- ٦ - تزفيتان تودروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٤٨.
- ٧ - برادراج ستيفانوفيتش ، ص ٥٢٠.

## بانوراما الحلم والهزيمة فى رواية «انكسار الروح» لمحمد المنسى قنديل

الإخفاق هو البنية المهيمنة فى هذه الرواية، وهو العنصر الذى يقف وراء انكسار الروح فيها سببا وعلة للفاجعة الكبرى التى أحاطت بالبطل فى نهايتها فقد طال السقوط أقدس مقدساته وأكثرها براءة وتألقا بالوعد. ولكن الإخفاق هنا يقف، أيضا، كنتيجة لعوامل مختلفة تمتد بجذورها فى عمق الواقع الاجتماعى والفردى للبطل... وبذلك تدور الدائرة.

تعالج الرواية، واقعيا، وضعية إنسان النصف الثانى من هذا القرن فى مصر، هذا الإنسان الذى تفتحت عيناه على الآمال الكبار فى التقدم والتحرر و«العدالة»، فلم يحصد إلا السراب والكوارث. سواء التى تمثلت فى هزيمة السابع والستين. أو فى انفتاح السبعينيات الذى عصف بكل شىء، خاصة على الضعيف القيمى والروحى. والرواية لا تنفى تحقق جانب ليس قليلا من

هذه الآمال، ولكنها ترصد أيضا أن ثمنها كان مدفوعا من حرية وكرامة شرفاء هذا الوطن وأمنهم المعاشى (سجن العامل الثورى والد البطل). فضلا على أن ما تحقق ما لبث أن عصفت به رياح التحولات السبعينية. ولعل هذا ما ولد الإخفاق كمعادل للوجود التاريخى - المادى لإنسان ومجتمع هذه الفترة، وكمحصلة لتدريتها هذا المحتوى عالجه كثير من كتاب الرواية المعاصرين... مثل يوسف القعيد ومجيد طوبيا، وصنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان وإبراهيم عبد المجيد... غير أنه يأخذ هنا منحى خاصا ومنفردا، من خلال الغلالة الرومانسية والبعيد الطيفى الرمضى ذى الإحالات الشعورية. العاطفية المتدفقة لإنسان الرواية، وكذلك من خلال تبديه عيانيا على المستوى الواقعى المعاش (روائيا) على حد سواء.

يقوم البناء الروائى على مستويين متجادلين ومتداخلين بصورة حميمة: الأول علاقة البطل «على» بحبيته فاطمة وتداعياتها وتحولاتها من التوهج إلى الفجيرة والانطفاء. والثانى علاقته بواقعه الاجتماعى الذى ينتظم عمراً بأكمله يمتد من مرحلة الطفولة حتى شرح الرجولة. حيث تلمح توازى هذين المستويين وامتدادهما طوليا، وكذلك تداخلهما بعمق من خلال



تأثيرهما الحاد على مصير البطل «على» بالتبادل. وهو ما يجعلنا نوجد بينهما فى إطار الكيان السردى المتعدد الأبعاد الذى ينتظم البنية الروائية على المستوى الشامل. فمنذ البدء نلمح تداخل حياة «على» الأسرية مع الواقع الاجتماعى الأكبر، وذلك من خلال وضعيته الطبقيّة كابن لأحد العمال الذين يدخلون فى صراع مباشر مع رجال الإدارة فى المصنع مطالبين بحقوقهم المهنية، مما يؤدى إلى سجن هذا الولد فترة طويلة، تذوق أسرته فيها مرارة الحياة، سواء فى زيارته فى السجن النائى، أو فى المعاناة اليومية للألم التى تعمل فى أحط الأعمال وأكثرها جرحاً للكرامة من أجل الإنفاق على الصغير وتوفير لقمة العيش وترقب موعد الزيارة. الغريب أن خصومة هذه الأسرة (الطبقة) لم تكن مطروحة فى مواجهة الحكومة (السلطة)، فلم تكن أحلامها متناقضة مع ما يطرحه الخطاب السياسى الرسمى الملىء بعبارات الحرية والعدالة، يقول الأب (العامل) : «الحكومة لا تفهم شيئاً، كل هذه الألاعيب من أفعال الإدارة. يجب أن تعرف الحكومة رأينا الحقيقى» (ص ١٧). ولعل هذا الفهم هو ما يجعل مدرس التاريخ المستنير - الذى يمثل المثل الأعلى (لعلى) - يقول من ناحية أخرى: «أبوك لم يفهم بالضبط

أن عبد الناصر معه.. الكثيرون لم يفهموا ذلك.. إنه ليس مؤذيا إلى هذا الحد... هذه أخطاء الذين حوله..» (ص ٣٦). كما أن هذا التنزيه هو ما يبرر هذا الإعجاب الطفولي الجارف بشخصية عبد الناصر أثناء زيارته للمدينة الإقليمية التي تقطنها الأسرة، يقول (على) كل شيء فيه كان مصنوعا بنوع غريب من المهابة.. كان يرفع يديه ويبتسم، ودفعتنى هذه الابتسامة للجنون هذا هو منقذى.. لم أقل شيئا من الأناشيد.. لم أذكر أى شعار.. صرخت: أعد لى أبى يا عبد الناصر». (ص ٣٨). وتكون المفاجأة المربعة والتي يتأكد بها هذا التصور الأسطوري للزعيم، حينما يعود الفتى إلى منزله فى نفس اليوم فإذا به يجد والده مقعيا أمام باب الشقة فى انتظار عودته أو عودة الأم، وهو بالطبع لا يعي (أى الفتى) ما كان يجرى فى كواليس الحكم والسياسة فى مصر. إن هذا التصور غير الواقعى لشخص عبد الناصر هو الذى جعلهم غير قادرين على إيجاد رؤية متسقة لما كان يحدث وهو الذى يبرر من ناحية أخرى، انفتاح باب الحلم على مصراعيه أمام أبطال الرواية، رغم المعاناة والصعوبات اليومية ورغم كل التناقض بين الوعد والواقع. الجميع كان يحلم، (على) ورفاقه ومدرس التاريخ و(مصطفى) أخو فاطمة،

ذلك الميكانيكى المجند فى الجيش. ولعل حلم هذا الأخير كان الأكثر دلالة ونفاذية، رغم سذاجته. فهو يحلم أن يصنع سيارة من بقايا السيارات المحطمة فى مقبرة السيارات، وعندما يسأله (على) عن الهدف من صنع سيارته العجيبة تلك يقول : «سوف أطوف بها العالم كله - كيف؟ - بعد عام .. ربما أكثر .. أو أقل.. سوف يقضى عبد الناصر على إسرائيل ويصبح الطريق مفتوحا عبر الصحراء إلى فلسطين وسوريا وتركيا وبقية العالم.. لا شئ يستطيع أن يقف فى طريق هذه السيارة» (ص ٦٩). هكذا وقر فى نفوس أبناء هذا الجيل اليقين الراسخ فى القدرة على تحقيق كل الأحلام ببساطة. ولا نستطيع أن نغفل أهمية عناصر ودلالات هذا الحلم فى محاولتنا تحديد رؤية الرواية لعاملها. إن مصطفى هذا الإنسان البسيط القوى البدن، الذى يحب مداعبة الكتاكيت الصغيرة، إنما هو نموذج مصغر للشعب المصرى.. فى قوته وبساطته ومهارته كعامل فنى (ميكانيكى) وطيبة قلبه وتحمله الصبور... «الضباط المتعاليين وضباط الصيف الشرسين.. إنه واحد من هؤلاء... الجنود الذين يتصرفون بينهم كالفتران المذعورة» (ص ٦٣) كما كان يحكى. إلا أنه رغم ذلك يمتلك هو أيضا حلمه الخاص الذى لا ينفصل

بأى حال عن الحلم الجماعى. ولكن تبدو المفارقة واضحة ودالة فى العلاقة بين رحابة الحلم واتساعه وبين فقر وتواضع الأداة المستخدمة فى تحقيقه تماما كما كان يحلم مع الجميع بأن عبد الناصر سيتمكن من إزاحة إسرائيل بهذا الجيش الذى يتصرف جنوده، ومصطفى واحد منهم، كالفئران المذمورة. إن فكرة تجميع سيارة من بقايا سيارات قديمة تومى إلى التلفيق الأيديولوجى وعدم أصالة الطرح السياسى والغريب هو التعويل على هذه العناصر الملفقة المفككة الأوصال فى تحقيق هذه الآمال العراض. وهنا يكمن سر الفاجعة الكبرى التى تمثلت فى الهزيمة. حيث كان الثمن هو حياة مصطفى نفسه وربما حياة من بقوا على قيد الحياة!! فما هو مدرس التاريخ الذى كان متحمسا جداً يملأه الأمل والطموح ينكص على عقبه شبه ذاهل «لم أكن أدرس التاريخ، كنت أدرس أكاذيب وزارة التربية والتعليم» (ص ١١٥) وقد هجرته زوجته مدرسة الرسم (لاحظ الرمز فى هذه الصفة) التى كان يتهاافت عليها الجميع، إنها صائغة الحلم أو الحلم نفسه، حتى إذا صحا على ملمس الواقع البارد زاغ منه، واتضح أنه كان مجرد حلم. ومن هذه اللحظة أخذت تحل نظرة سوداوية مرعبة للعالم والتاريخ والإنسان أمام

عينيه ، فتوفر على حكاية الأساطير بتفسيرات بشعة مفزعة ملؤها الخيانة «والشبق البهيمى والاحباط. ومدرسة الرسم هذه إنما هي تريد مقتضب لنموذج (فاطمة)، الذى يستحوذ على عناية تفصيل أكبر فى الرواية فقد بدأ حلم (على) البهيج رائعا واعداد وقد تطاول إلى عنان السماء من خلال علاقته بها (رحلات صعود الصهرج والإحساس معها بتدفق الحياة وامتلاك العالم فى زمن الطفولة). وانتهى بأن التقى بها فى مبقى!! وبين هذا وذلك استغرق (على) وقته وجهده فى البحث عنها، حيث كانت تظهر فجأة وتغيب فجأة لقد كانت نموذجا مغلفا بالغموض والالتباس. هذه الطبيعة الطيفية هي ما يجعلنا نذهب إلى أنها رمز للحلم المراوغ غير القابل للتحقق. (نلاحظ أن علاقتها العاطفية بعلى لم تصل إطلاقا إلى التحقق الجنسي، حيث كان يحدث دائما ما يحبط هذا الفعل) بل أن سقوطها الأخلاقي المدوي يجسد مقدار الخديعة ومدى بشاعة الفاجعة التي أدت إلى «انكسار الروح».

هكذا تتحقق بنية الإخفاق كبنية مهيمنة Dominant structure وقفت وراء عملية بث الأثر المعنوي والتشكيل الفني، على حد سواء، فى الرواية. إنها بمثابة «رؤية العالم». بتعبير جولدمان -

التي تطرحها الأبنية الدالة، المتمثلة في العلاقة بين الحياة الخاصة للبطل، والوضع الاجتماعي العام.  
إن الرواية بذلك تعد شهادة على حقبة تاريخية بأكملها. أصبحت جزءاً لا يمكن تهمله من تاريخنا الوطني، كما لا يمكن أيضاً أن نمر عليها دون محاولة معرفة ما صنعتها بنا. وهذا ما حاولته هذه الرواية، بنجاح حقيقى، رغم استسلام الكاتب لنزعة غنائية رومانتيكية، كان القليل منها يكفى.

## الحرية والجنون دراسة في الأدب الروائي عند عبد الفتاح رزق

إن عملية استقراء شاملة لنصوص عبد الفتاح رزق الروائية، تجعلنا نكتشف تطوراً واضحاً في الموقف النفسي والسلوكي لدى أبطاله إزاء الواقع اليومي المعيش. وهو في النظرة الأعمق واقع تاريخي، من حيث كونه حلقة في سلسلة من التغيرات التي تحكمها علاقات وديناميات تكمن خلف المظاهر البسيطة التي تتعامل معها الشخصية الروائية. وبقدر قسوة تحولات هذا الواقع، وبقدر خفاء أنساقها وتعقد آلياتها وتجلياتها، بقدر اغتراب الإنسان وشعوره بالإحباط والتشويش<sup>(١)</sup>، الذي يمكن أن يصل به في مرحلة متقدمة إلى شكل من أشكال الجنون. ولذلك، نجد أن البناء الروائي في أعمال عبد الفتاح رزق يقوم على صيرورة العلاقة بين الإنسان والواقع الخارجي، حيث تصطبغ رغبة الإنسان في التحقق الذاتي المستقل، حسب

طموحه الإنسانى المباشر والمشروع معاً، مع آليات أقوى منه وأكثر تعقيداً من إدراكه النظرى الجزئى، مما لا يجعله قادراً على فهم هذه الآليات وتحليلها، ومن ثم القدرة على تغييرها بما يتوافق مع طموحه، أو على الأقل، التعامل مع مفرداتها بما يجعله متوافقاً مع غاياتها ومقاصدها، فيصل إلى قدر من التناغم الشعورى مع تداعياتها الحادة.

وهنا تكمن أزمة إنسان عبد الفتاح رزق، التى هى بقدر من التجريد - أزمة إنسان المجتمع البورجوازى الحديث الذى يتعامل مع العالم بمفهوم من «قذف (بضم القاف) به إلى الوجود» - بالمعنى الإكزستنتالى للكلمة - ليجد عالماً قد تم تكوينه وتنظيمه بشكل مؤسسى معقد، وقد حدد له سلفاً وضعيته القانونية والاجتماعية، بل الثقافية، التى لا يستطيع مجاوزتها إلا بالخروج التام على نسق هذا المجتمع، وإلا فعليه الاستسلام للاستلاب الروحى والمادى المملى عليه، وذلك على العكس من إنسان مجتمع العصور القديمة، الذى يحيا فى انساق مع الجماعة و«تماه مع نسيجها البشرى» - حسب لوكاتش - فيصبح وجوده من وجودها وتغدو قوته وضعفه من قوتها وضعفها، ولذلك أتيح لإنسان هذه العصور تحقيق البطولة



الملحمية من خلال الجماعة وبها. إنها البطولة «مطلقة السراح»  
فى مواجهة الكينونة المقيدة والمستلبة لإنسان العصر الحديث<sup>(٢)</sup>.  
إن الصدام مع الواقع الاجتماعى، إذن، هو القدر الذى لا  
يمكن للإنسان المعاصر مجاوزته، إلا بأن يتخلى عن تشبثه بحقه  
فى تحقيق حريته ووجوده الذاتى المستقل، وهنا تبرز الأزمة  
الوجودية للإنسان، ومن ثم الجنون بما هو محصلة طبيعية،  
وكذلك باعتباره الوجه الآخر للحرية المفتقدة على الصعيد  
الواعى، إنه الحرية السالبة المرتدة إلى الذات، المتحققة فى عالم  
الشخصية الداخلى اللاشعورى، بعد أن أخفقت فى التحقق فى  
عالم الشعور والوعى، فيصبح تعبيراً عن نوع من الهزيمة  
والانكسار الروحى لهذه الشخصية.

لقد تم تناول هذا المفهوم لأزمة الإنسان وهزيمته الوجودية -  
وإن كان بأشكال مختلفة - فى أعمال كثير من كبار كتاب  
الرواية العالميين، بدءاً من (دون كيخوته) لسيرفانتس حتى  
أعمال فرانز كافكا التى تمثلت هذا المفهوم أصدق تمثيل، ومن  
أعمال زولا وديستوفسكى وفلوبير حتى فيرجينيا وولف وجيمس  
جويس وناتالى ساروت ومارسيل بروست... إلخ، ولا ننسى  
الكاتب الإيرانى صادق هدايت، خاصة روايته الدالة (البومة

العمياء). كما عالج هذا المفهوم أيضا كثير من الروائيين المصريين، ولعل شخصية «كمال عبد الجواد» في (ثلاثية) نجيب محفوظ وشخصية «أنيس زكى» في (ثرثرة فوق النيل) وغيرهما نماذج دالة على ذلك، وكذلك نجده في أعمال محمد عوض عبد العال وبعض أعمال جمال الغيطاني، خاصة روايته الأخيرة (شطح المدينة)، ويوسف القعيد، خاصة روايته الأخيرة (بلد المحبوب) .. وغيرهم.

إلا أن الجديد في أعمال عبد الفتاح رزق أن مصير الإنسان لا يتحقق بوصفه محصلة لتجربة حياتية محددة، أو نتيجة لنزوع سلوكي أو نفسى مباشر، وإنما باعتباره وضعاً مقدراً ومقراً سلفاً، فغالباً ما تبدأ الرواية عنده بشخصياتها المهزومة بالفعل، ولا يبقى على الحدث الروائي إلا أن يوضح لنا كيف ستتصاعد هذه الوضعية إلى أفاقها الجديدة، ومن ثم يصبح التصاعد الحدثى دائرياً فى الحقيقة، لأنه لا يعدو كونه تنويعاً من تنويعات الأزمة الإنسانية، مثلما نجد فى روايات : (إسكندرية ٤٧) و(الجنة الملعونة) و(الوليمة)، وأكثر من ذلك أن تدور كل أحداث الرواية فى مستشفى للأمراض العقلية، أو عيادة للأمراض

النفسية، ومن خلال هذه النتيجة الجاهزة تدور الأحداث لتعرف تداعياتها ودلالاتها، مثلما فى روايتى (يا مولاي كما خلقتنى) و(اغتصاب أوراق مجهولة). وبذلك يصبح هذا المصير جزءاً صميمياً من الحقيقة الإنسانية لا ينفصل عنها. وبرغم أنه يطرح من خلال سياق سردي مضطرب ومغلل، فهو لا يشكل ذروة لهذا السرد أو خاتمة لأحداثه، وإنما يصبح هذا المصير ذاته بؤرة السرد وأداته الحديثة، فى الوقت نفسه - وسوف نفصل القول فى ذلك.

#### (١)

يبدأ منحنى أزمة الإنسان فى روايات عبد الفتاح رزق بتلامس أولى مع الواقع الإنسانى - الاجتماعى المصرى فيما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢، فى رواية (إسكندرية ٤٧)<sup>(١)</sup>، حيث لا تخفى الرواية توجسها من العالم ولا تتوارى رؤيتها المساوية له، وإنما تبرز ناصعة لا تخطئها الملاحظة، وإن كانت هذه الرؤية فى مراحلها الجنينية الأولى، قياساً بما سيلحقها من روايات. فبرغم

النزوع الكفاحي الإيجابي لـ «بكر» بطل هذه الرواية، فالسياق السردى للحدث يبطل تماماً مفعول هذا المنحى. فتأحداث الرواية تبدأ داخل قصر عالى الأسوار أشبه بالسجن منه إلى القصر، تلفه الأسرار وتحيط به الأساطير والحكايات المرعبة، وهو ما يذكرنا للوهلة الأولى برواية (القلعة) لكافكا. ولعلنا نلمح الدلالة التى تضيفها الجملة الأولى التى تبدأ بها الرواية، حيث جاءت على هيئة تساؤل، هو أقرب إلى التصديق والإقرار منه إلى التشكك حول الوضعية الأسطورية المرعبة لهذا القصر وما يحدث فيه: «هل هى حكاية حقيقية؟»، ثم نقرأ بعد ذلك ما يدور على ألسنة الأطفال الصغار الذين يلعبون بجوار سور القصر من الخارج: «هل التهم أصحاب القصر الطفل الذى قفز عبر أسواره ليحضر الكرة التى قذف بها أحدهم إلى داخله؟» وبرغم أن الرواية لا تجيب عن هذا التساؤل، فإنها نجحت فى إعدادنا نفسياً - عبر البرولوج الموحى الذى جاء على هيئة حوار بين الأطفال - للتعامل مع الواقع اللاإنسانى لسكانه، سواء كانوا سادة أو خدماً. فالسادة يرفلون فى النعيم والفساد وممارسة الظلم على خدمهم داخل القصر، إضافة إلى الضعفاء خارجه.

بينما يعاني خدمهم مرارة الفقر وحياة الحيوانات وفظاظة ساداتهم وتنكيلهم السادى بهم عند أول خطأ أو بادرة تذر . حدث هذا ل «زهران» والد «بكر» الذى شنقه السيد على أغصان شجرة زرعها زهران بيديه. ويرغم أن هذا الحدث لم يتم داخل الزمن الروائى، ولكن تستدعيه على الدوام ذاكرة بكر، فإنه يقوم - إلى جانب باقى الأوضاع البائسة والمظالم التى تقع على أسرة بكر - بدور المفجر للتحويل الثورى عنده، حيث يلتحق بإحدى المنظمات اليسارية السرية لمقاومة المحتلين والأثرياء على قدم المساواة. وتنتهى أحداث الرواية وقد زج ببكر فى السجن هو ورفيقتة ، بينما أمه وأخواته البنات يبحثن عن مأوى وعمل بعد طردهن من القصر إثر القبض عليه. وبالرغم من الدلالة الاجتماعية المهمة التى تطرحها الرواية من حيث رصدھا التناقض بين من يملكون ومن لا يملكون، ومقدار الظلم الواقع على الطرف الأخير، خاصة حينما تصل المفارقة الموحية بالظلم والنكران ذروتها بشنق «زهران» على شجرة من غرس يديه!! ويرغم الدلالة الخاصة التى يشعها اسم زهران، إذ يحيل إلى شهيد دنشواى الذى شنق من جراء مقاومته المحتلين، وهو ما

يشى بروح وطنية ثورية تسعى الرواية إلى بثها، برغم ذلك لا يمكننا إغفال مجموعة من الشواهد التي تؤكد أن هذه الدلالات لا تمثل الرؤية الفنية التي تجرى حولها عملية «التبشير»<sup>(4)</sup> داخل الرواية. فبرغم التطور الذى يتم من حيث انتقال جماعة الخدم من وضع الاستكانة والاستسلام إلى وضع المقاومة والصراع ممثلة فى شخصية بكر، فإن المكان الروائى لا يتبدل كثيراً فى بداية الرواية عنه فى نهايتها، بل إنه فى النهاية يصبح أكثر وضوحاً فى دلالاته المأساوية، فالقصر الذى هو أشبه بسجن يستبدل به فى النهاية سجن حقيقى يزج فيه بكر ورفاقه الآخرين. وهو ما يوحى بالحركة المراوغة التى لا تتجاوز الحالة البائسة نفسها، إن لم تزدها كثافة، يضاف إلى ذلك أن دخول بكر السجن لم يتم بسبب القبض عليه أثناء مظاهرة أو أثناء توزيع المنشورات مثلاً وله فى ذلك تجارب مليئة بالتوتر والهلع. ولكنه يتم بسبب وشاية قائد المجموعة به ورفاقه !! وهو ما يزيد الإحساس بعبثية الكفاح والنضال، فالضربة جاءت من حيث لا يمكن لأحد أن يتوقع أو يتصور، كما أنه لا يمكن انتقاؤها أو تفاديها على أى نحو، وهو ما يؤكد الإحساس بقدرية الهزيمة،

وأن أزمة بكر وهزيمته جزء من قدره الوجودى. يفاقم من هذا الإحساس المأساوى دلالة العنوان على صعيد الزمان: (إسكندرية ٤٧). فعام ١٩٤٧ عام كوارث وفواجع حقيقى، فهو عام الكوليرا الذى حصد فيه عدد هائل من المصريين، كما أنه عام تقسيم فلسطين على المستوى السياسى الذى تحاول الرواية أن تطرح أحداثها من خلاله وفى إطاره هذا، غير أن هذا العام أيضا عام انقسام الحركة اليسارية التى انتمى إليها بكر ووجد من خلالها طريق الخلاص، فأية سخرية أكثر من ذلك. وبرغم محاولة الرواية بث نهاية محملة بقدر من الأمل على طريقة النهاية السعيدة، بأن يتلقى بكر فى سجنه خبر إلغاء المحاكم المختلطة، وهو ما تم فعلاً عام ١٩٤٩ فتثور ذكرياته وآماله، فإنه كان قد خسر فعلياً كل شىء تقريباً ولا يزال يراوح فى السجن ولا يزال ثأره جاثماً فوق صدره. ومن ثم تصبح الجملة الأخيرة محملة بدلالات كثيفة على أكثر من مستوى فى هذا الصدد : «الصمت.. والخواء.. والذكريات.. وعيون زهران المفتوحة.. فمتى يخرج من هنا.. متى؟» إن هذا المونولوج يؤكد ما ذهبنا إليه من تصور لتوحد المكان فى البداية والنهاية، وعودة الروح إلى

انتكاسها فى النهاية كما كانت فى البداية. فهل هى حكاية حقيقية؟ كما تقول الجملة الأولى فى بداية الرواية، أم أنها حالة المعاناة الوجودية القدرية التى كتب على الإنسان - سيزيف العصر الحديث - أن يقاسمها بمقتضى كينونته الإنسانية؟

## (٢)

تتفاقم هذه الأسئلة وتتصاعد حدتها وتتكثف دلالتها بصورة أكثر إيجاءً فى رواية (الجنة والملعون)<sup>(٥)</sup>، حيث نلاحظ انتقالاً أسلوبية - فنية وفكرية واضحة، أبرز مظاهرها التخلي عن ضمير الغائب الذى يتحدث به الراوى معلقاً على أحداث العمل، بينما هو منفصل عنه، لنجد هنا ضمير المتكلم، الذى يعنى الانتقال من الرصد الموضوعى والرؤية المحايدة للعالم والشخصيات، إلى الذاتية والرؤية التى تنطلق من العالم الداخلى للذات الروائية، وهو ما يعنى أننا قد أصبحنا داخل منطقة أقرب إلى تداعى الرؤى والانطلاق غير المحدود للخيال. وتلك أولى أشكال الانفصال عن العالم الخارجى وعدم التقيد بمنطقه أو



مكوناته «إما يأسا منه أو استغناء عنه»<sup>(٧)</sup> كما تقول الناقدة المجرية هـ . ساس أنا ماريا H. zász Anna Maria ؛ حيث لا تجد الشخصية هنا ملاذا من عذاباتها وآلامها إلا بأن تخلق لنفسها عالما خياليا تحقق فيه كينونتها المهدرة وطموحاتها المجهضة. غير أنه حتى في هذه الحالة لا ينجح بطل عبد الفتاح رزق في تجاوز يؤسه الأرضى المادى، فيطرد من جنة الخيال، ليعود «ملعوناً» كما بدأ من أيام آدم الذى خرج من الجنة - حسب القصة الدينية.

وبرغم الاستطراد والتطويل الذى أدى إلى قدر من الترهل فى هذه الرواية، وهو الأمر الذى نتج فى ظنى عن أنها كتبت فى الوقت نفسه الذى كانت تنشر فيه أجزاءها مسلسلّة فى مجلة «صباح الخير» ، فقد وضعت هذه الرواية أيدينا على تنويع أخرى من تنوعات العذاب الإنسانى، الذى يستمد أسبابه الرئيسية من التكوين الروحى الإنسانى الطامع بالطبيعة من جانب، وكذلك من قسوة الواقع المادى الذى يسحق هذا الطموح بعنف بلغ ومن هنا تبرز أمامنا شخصية «صابر» البطل الذى يشى اسمه بمقدار يؤسه الممتد فى القدم والذى لا أتصور أنه

قد وضع بالمصادفة، إنه موظف بسيط يعاني الاحتقار والفقر وانكسار الأحلام، إلا أنه - حسب السياق الروائي - يتلقى دعوة للذهاب إلى منزل في شارع يسمى «شارع الفردوس» والدلالة واضحة تماماً، إنها الجنة التي يحدها عالم من الجمال الخاص والمتعة الحقيقية التي تلبي احتياجاته الجسدية والروحية والعقلية كافة. وبرغم رومانسية الجانب العقلي المتمثل في الفتاة التي أسماها «حكمة»، بما لا يتناسب مع احتياجات عالمنا المعاصر، فإنها كانت كافية لإكمال جوانب المتعة والجمال المختلفة التي أحاطت ببطلنا وأدت إلى نجاحه المبهر في عمله وحياته الواقعية، غير أنه لم يقنع بكل ذلك وأراد أن يكون رئيساً للمكان وأصحابه، مما أفسد اللعبة كلها، ومن ثم عاد ملعوناً من حيث أتى.

إن هذه الرحلة الخيالية - برغم أنها تستمد بعض عناصرها من أعمال كلاسيكية مثل : (الفردوس المفقود) لميلتون و(يوتوبيا) توماس مور ورحلات روبنسون كروزو - تحمل كذلك ملامح محلية، قومية وطبقية واضحة فبطلها كما تصور الرواية، يحمل صفات الموظف المصري الذي يطرح هنا بوصفه نموذجاً

للإنسان بصفة عامة، حيث ما إن تتوفر في يده السلطة حتى تتحرك فيه شهوة السيادة والسيطرة على الأدنى منه، وهم بدورهم يقابلون سيطرته باستكانة شبيهة، ريثما يحصلون على السلطة وهكذا دواليك، وهو الأمر الذي يجعل صابر يتشبث باستكمال هذه السيادة في عالمه الخيالي، فتكون نهايته ونهاية عالمه معاً. بذلك يخطو عبد الفتاح رزق خطوة أبعد مما طرحه في روايته السابقة، في مجال بحثه في أزمة الإنسان. فإذا كانت أزمة بطل (إسكندرية ٤٧) ناتجة عن وقوعه ضحية لطموحه في التحرر في مواجهة قوة عاتية لا قبل له بها، فإن أزمة «صابر» هنا ناتجة - إلى جانب ذلك - عن نقص وتشوه أخلاقي وروحي مركب في تكوينه، ومن ثم يصبح بؤسه غير مستحق «للشفقة والعطف» اللذين يتولدان تلقائياً في الرواية السابقة التي تحمل ملامح تراجيدية واضحة، إننا نحصل هنا على هجائية ساخرة من الإنسان ومن ضعفه الروحي، بما يجعلها تحكم عليه - حسب الرؤية الميتافيزيقية التي تستعيرها - بأبدية المعاناة والعذاب. وعلى ذلك، فإن هزيمة البطل وإدانتها هنا إنما هي هزيمة وإدانة للنوع الإنساني بأكمله، تدل الرواية على ذلك

بالمشهد الأخير الذى يبرز الذات التى تضخمت بأوهام السيادة  
والتفوق عند البطل حين يقول :  
«أطرق الباب بكتنا يدي..  
يظل الباب موصداً فى وجهى دون مجيب..  
أنادى.. أصبح.. أصرخ.  
أنا أستاذ الكل.. أنا رئيس مجلس إدارتكم..  
أبشروا (...) لماذا لا تفتحون».. إلخ.

#### (٢)

تتواصل هذه الرؤية وتتسع دائرتها فى رواية (الوليمة)<sup>(٧)</sup> .  
فبدلاً من فرد واحد يحتل مساحة الضوء البؤرية، كما فى  
الروايتين السابقتين، إذا بنا أمام بانوراما واسعة تشمل قطاعاً  
اجتماعياً بأكمله. يتبدى ذلك من خلال مشاهد متقاطعة ومتقطعة  
بما يشبه المونتاج السينمائى، بما يتيح الإطلال على عوالم بالغة  
الغنى لكل شخصية وعوالمها الداخلية وأحلامها وتداعياتها  
المعنوية - الروحية والفكرية الخاصة، وتقاطعاتها مع

الشخصيات الأخرى، كل ذلك فى بناء روائى معقد ومحكم حقيقة. يتمثل هذا القطاع الاجتماعى فى أسرة من الطبقة الجديدة الانفتاحية الصاعدة، التى استطاعت تأمين الاحتياجات المادية لأبنائها، ولكنها أبدا لم تستطع تلبية احتياجاتهم الروحية، فأخذوا جميعاً فى التخبط والدوران حول الذات. فهناك الأب الذى بدأ راتقاً للأحذية فى أحد أحياء القاهرة الشعبية، ثم أصبح مليونيراً «يمتلك نصف القاهرة»، والآن يدور وراء الجميلات والعشيقات من القاهرة إلى الإسكندرية إلى بيروت. وهناك الأم التى كانت تحب شخصاً آخر أكثر احتراماً ولكنها لم تنله فأصبح عليها أن تعاني من خيانات زوجها وفراغها الروحي والمادى، فأخذت تعوض كل ذلك بحلقات الزار والاختلاء بخطابات حبيبها السابق، والابن المهندس الذى يطلق زوجته بعد خياناته المتكررة لها، وتكون كل مشكلته بعد ذلك هى كيفية استعادتها بعد أن ارتبطت بآخر، ثم هناك الابنة الأولى طالبة الحقوق التى لا تعرف ماذا تريد من عالمها بالضبط، كل ما تدريه هو أنها تتقلب بين أحضان أصدقائها الذين يشاركونها الانحطاط والضياع. ثم هناك الابن الثانى طالب الطب، وهو

الوحيد الذى يعى مقدار الكارثة التى حاقت بأسرته وعالمه وطبقته فيهرب إلى قراءة التاريخ، ولكنه - للمفارقة - لا يقرأ إلا حكايات الظلم والقتل والعنف والخيانة، التى تعد معادلاً - من نوع ما - لما يحدث فى عالمنا المعاصر، فيقرر الهرب إلى مندل جدته فى هذا الحى الشعبى الذى لا يزال يحتفظ ببعض من أصالته وتماسكه. وهذا الهرب متسق تماماً مع هروبه إلى كتب التاريخ، فهل تنطبق كوارث التاريخ التى يقرأها، من حيث الدلالة، على حقيقة الحى الشعبى فيصبح هروبه عبثياً؟ إن الرواية بذلك تقيم تقابلاً بين عالمين نقيضين، عالم ينتمى إليه أفراد هذه الأسرة بأصولهم الشعبية وعالم يتمسحون به ويتعلقون بأذياله، فهل سيستطيعون المواءمة بينهما. إن فشلهم فى ذلك هو الذى ستترب عليه الحالة العدمية والتمزق الروحى الذى ألم بهذه الأسرة، هذه الحالة العدمية تمثلها أصدق تمثيل الابنة الصغرى، طالبة طب الأسنان (نورا)، التى تعد محصلة لكل إحباطات وتفاهات هذا العالم. فهى لا تجد لها دوراً إلا التعليق على أحداثه وكوارثه، وربما التشفى فيه. وهى شخصية ليس لها عالم داخلى فحياتها خالية من الطموح أو الألم أو

السعادة، كل آلامها وسعادتها - إن وجدت - تأتي من خلال ما يحدث للآخرين، إنها المعلق المحايد بارد الأعصاب الذي يرصد العالم دون أن يكون له دور مباشر في صنع أحداثه أو حتى الانفعال بها، فقد انفرد الآخرون بالفاعلية التي كانت كافية لأن تملأ حكاياتها وأحداثها المثيرة كل فراغ حياتها، فإذا بها تتعطل لديها ملكة الفعل والقدرة على الحلم والطموح، خاصة أنها قد شهدت النهايات المحبطة لأحلام كل المحيطين بها، وعلى الوجه الأخص والدتها التي تعد نموذجاً مجسداً للفشل والألم ، ويقدر عمق ارتباطها بأمرها يتعمق لديها الإحساس بالعبث والعدم . إن هذا التكوين الإنساني الشائه، إذن، هو ناتج عدم الاستواء الروحي والفقر المعنوي وشبح الفشل الذي يطارد كل المحيطين بها. تقول في مونولوجها - الذي جسده على هيئة مذكرات - في نهاية الرواية :

«نورا تذكرت نفسها أخيراً، ولكن ما المانع وكل واحدة لها حكاية. أخاف أن أتعلق بوهم فينتهى بى الحال إلى «أم كرم» (تقصد صاحبة حلقة الزار التي ترتادها أمها) وإلى دفوف وأناشيد

زينهم (حيث يقع الزار)، «ضحكوا عليكي يا  
عبيطة» فليضحك من يشاء يا سامية [أختها  
الكبرى] ، أنا نفسي أضحك.  
هل يستطيع أحد أن يخبرني حقيقة الفرق بين  
الضحك والبكاء؟».

هذه الحالة العدمية إذن هي محصلة التجربة الروائية التي  
يسوقها كاتبنا، وهو بذلك يواصل تطبيق نظريته لإنسان عصرنا  
الضائع العاجز عن تحقيق حلم الفضيلة.  
بيد أن الفارق الرئيسى الذى يجعل هذه الرواية مختلفة عن  
الروائيتين السابقتين - واللاحقتين كما سنرى - هو أنه يعلل  
هذه النظرة وسببها بوضعية وظروف اجتماعية محددة، هي  
شهوة التملك المصاحبة للانتقال الطبقي الفجائى من وضع ما  
دون حد الكفاف إلى قمة الثروة والنفوذ. نجد شهوة التملك تلك  
تأخذ طابعاً مرضياً لدى عميد هذه الأسرة الذى لا يكف عن  
مغامراته العاطفية فى عالم النساء، جنباً إلى جنب مع مغامراته  
فى سوق المال والأعمال، فالمرأة بالنسبة له - كما تقول الرواية  
: «مثل سيارته وهو مثل حقيبة يدها». فهو يستمتع بها ويمتلكها



ولا يجد غضاضة فى استبدالها كلما وقعت عيناه على الأجل ،  
تماما كما يصنع هذا مع سيارة أو صفقة أو عملية تجارية. وهو  
يمارس ذلك مع زوجه بالقدر نفسه الذى يمارسه مع عشيقته  
وصال» - الفنانة المغمورة التى تطمح فى الإفادة من أمواله فى  
أن تكون بطلة فى أحد الأفلام. ومن ثم تتسرب هذه الحالة إلى  
باقي أفراد الأسرة، بتنوعات مختلفة. الغريب أن انحرافات كل  
منهم يعلم بها الجميع ويتواطأ عليها الجميع كذلك، فيغلف الزيف  
كل شئ ويتعامل كل مع الآخر على أساس قاعدة - ما أسمته  
الرواية - «المستور المكشوف أو المكشوف المستور»:

«إلى هذا الحد يتقنون اللعبة بكل أبعادها، المهم  
أن يظل الأب أبا وتظل الأم أمًا، وأن تكتمل  
صورة الأسرة فى برواز ذهبى يخطف عيون  
الناس، ويشغلهم البريق عن التأمل - ولو للحظة  
قصيرة - فى التفاصيل الحقيقية للصورة وحتى  
لا يتعرفوا على بشاعة أن كل واحد منهم ليس  
هو حقيقة هذا الذى يبتسم ، وليست حقيقة تلك  
التي تحيط بيدها فى حنان كتف الواقف

بجوارها».

تقيم الرواية تقابلاً بين عالمين متوازيين ومتجابيين ، فى أن، عالم البراءة والنقاء المتمثل فى الحى الشعبى الفقير ومنزل الجدة المتمسكة بالأصالة وطهارة الزمن القديم، والتي لا تتى تعير عن رفضها لمسلك ابنها وأسرته وعالمه، عالم البراءة هذا، فى مواجهة عالم الثروة والانفلات الأعمى لشهوة التملك التى تنفلت معها كافة الشهوات المدمرة. هذا التقابل يقدر ما يعنى إدانة هذا العالم الأخير، يخلق أيضاً مجالاً لتمجيد الانسحاب والهروب وليس المواجهة والتغيير. إن «حمادة» طالب الطب، لا يتقوه بكلمة احتجاج واحدة مع أى من أفراد أسرته، ولم يحاول كشف الوباء الزائف الذى يغلف حياتهم وعلاقاتهم، وهو بذلك يلتقى معهم فى أن يخلق شرئقته الخاصة حول نفسه، وينسحب من عالمهم بمفرده، الفارق الوحيد بينه وبينهم، هو أن نزوعه الاعتزالى وخروجه من المنزل الذى يشبه خروج سكان البدروم فى مسرحية (الناس اللئى تحت) لنعمان عاشور، وخروج نورا فى مسرحية (بيت الدمية) لإبسن يكشف مقدار ما وصل إليه تعفنهم وزيف حياتهم، لذلك تتخلق ضده كراهية دفينة لم تفصح

عنها الرواية مباشرة، بل إن الجميع يحبونه ويخصونه بإعزاز  
ظاهر، فقط نعرف ذلك من الحلم الذي رآته الأخت الكبرى  
(سامية) والذي جاء منه عنوان الرواية (الوليمة) :

«لم تكن تدرك أنها تحلم .. كانت الأم تدعوهم  
جميعاً إلى العشاء. لم تر أمها أبداً كما رأتها  
فى تلك اللحظات كانت قد استطالت وأصبحت  
تقرب أباهـا فى الطول وكانت تمسك فى يدهـا  
اليمنى سكيناً كبيرة من النوع الذى لا يصلح  
إلا للذبح. أما أبوها فكان يبدو وكأنه فقد أناقته  
ورقته وتحول إلى إنسان آخر تبرق عيناه  
وتنغرس أنيابه فى شفته السفلى (....) فور أن  
تم استبعاد الغطاء الضخم ظهر العشاء عبارة  
عن جسم آدمى مشوى منزوع اليدين والساقين  
ولكنه غير منزوع الرأس. تفرست فى الوجه،  
ضممرت ملامحه من أثر الشواء وعرفت على  
الفور أنه وجه أخيها «حمادة».

وكانت «وليمة» كبيرة أكل منها الجميع دون استثناء بتلذذ. وترى (سامية) فى حلم آخر أن الجميع قد نصبوا محكمة لمحاكمتها عن ما اقترفته، فإذا بها تتساءل: «أين (حمادة)؟ هل هو المجنى عليه هذه المرة أيضاً؟».

إن (حمادة) طالب الطب، إذن، هو الرمز المفارق لما عليه هؤلاء من خسة وبشاعة وتورط فى الأحوال، فهو النقيض، وهو لذلك مكروه حتى وإن بدا غير ذلك. ومن ثم كان عليه أن ينسحب. ولكنه انسحاب الفئران قبل أن تفرق السفينة، كما أنه انسحاب إلى عالم أكثر غربة عنه، فهو يكاد - كما تقول الرواية - «يرجع به مئات السنين إلى الوراء»، من حيث تخلف الحى واكتظاظه، حتى إنه تردد فى استكمال مشروعه بالانتقال إليه، إلا أنه كان قد اتخذ قراره «ولابد أن يمضى فيه حتى النهاية» كما تقول الرواية. إن هذا يعنى أنه يمكن أن يكون قد تورط فى هذا الاختيار، وأنه كالمستجير من الرمضاء بالنار، كما أشرت، فهذا الحى القديم هو سليل هذا الزمن الذى يقرأ عنه فى كتب «ابن إياس» و«ابن تغرى بردى».. إلخ. وهو زمن انحطاط حقيقى ملئ بالمظالم والنكسات والتخلف، فهو إذن محاصر وعليه أن

يختار بين شيئين. يمكننا إذن أن نقول إن تلك هي وضعية الإنسان الأمثل الذي تطرحه الرواية وتلك هي رؤيته للعالم. إن هذه الرؤية العدمية تنسحب أيضا على (سامية) طالبة الحقوق الباحثة عن الحب والحرية، ولكنها، أبداً، لا تحصل إلا على الخسران والتكاليف، إنها رجيمة ومدانة من الجميع، حتى الذين يمارسون انحرافاتهما، مما يجعلها تحيا في كابوس دائم مزعج وأحلام مليئة بالشهوة والعنف والدم، مما يجعلها على مشارف الجنون، وليست مصادفة أنها تتصور نفسها دائماً جسداً بلا رأس.

هكذا تكتمل دائرة اليأس المصاحب للثروة والرفاه المادي حول هذه الأسرة، فهل هناك ارتباط شرطي بين هذين العنصرين داخل الرواية؟ إن الارتباط بينهما ليس ارتباط سبب بنتيجته، ولكن ارتباط العامل المرجح بمرجوحه، فالظلم والقهر والأنانية وشهوة التملك قديمة وقارة في نفس الإنسان حسب الرواية وما تورده من المقتطفات التي أشرت إليها، أما الثروة فهي، فقط، قد تثير هذه النوازع وتجعلها تستشري بما يجعلها مدمرة لأصحابها خاصة حين يفتقرون إلى قدر كاف من النبيل.

وبرغم أن الرواية لا تتحدث حتى نهايتها عن كوارث ذات  
بال، إلا أننا نستطيع أن نتنبأ بمصير هؤلاء البشر وأن نتعاطف  
مع هذا المصير، برغم كل شيء.

#### (٤)

في الروايتين التاليتين (يا مولاي كما خلقتني)<sup>(٨)</sup> و(اغتصاب  
أوراق مجهولة)<sup>(٩)</sup> يصل هذا الانهيار إلى أقصى مداه، إلى  
الجنون الحقيقي، وذلك بعد أن وصل التناقض بين الفرد  
والمجتمع إلى نقطة فاصلة لم يعد من الممكن تسويتها أو التراجع  
عنها.

وهنا نرانا قد عدنا مرة أخرى إلى ضمير المتكلم، حيث  
الرواية عبارة عن مونولوج واحد طويل تسرد فيه الشخصية،  
بلغتها حالتها، صيرورة وضعها وتحولاته الحديثة والروحية، وهو  
ما يجعلنا نحصل على وثيقة بالغة الصدق والأصالة، تنطق  
بلسان البطل - الحالة، الذي أصبح يرى العالم كله في داخله  
وليس خارجه، وما الخارج إلا مثير لهذا العالم الداخلي الذي

استأثر وحده بالأهمية والفاعلية. هذا فى الوقت الذى انحصر فيه المكان فى عيادة للأمراض العصبية أو مستشفى للأمراض العقلية، مما يؤدى إلى ازدواج الحصار المضروب حول الشخصية، ما بين حصار روحى ومعنوى وحصار مكانى، وهو ما يجعلها أكثر إحساساً بالمعاناة، ومن ثم أكثر حدة فى تناولها وتفاعلها مع الحدث، ولكنها إلى جانب ذلك أكثر مدعاة للتعاطف لأنها بالفعل والنتيجة تمثل نموذجاً واضحاً لحالة سيزيفية كتب عليها أن تعاني للأبد تحت وطأة عالم قاس، كالقدر الأعمى لا يرحم، فيصبح الملاذ كابوس الخيال الذى لا ينى يجدد غربته ويفاقم آلامه.

نرى هذا المضمون فى رواية (يا مولاي كما خلقتنى) التى يجسد عنوانها المصير الذى آل إليه إنسانها، فقد خسر كل شىء بعد أن كان حائزاً كل شىء. اللقب العلمى والاسم الرنان فى عالم الطب النفسى والعيادة والمنزل والزوجة والأبناء... إلخ، فإذا به هو نفسه مريض نفسياً، لا يمتلك شيئاً، وبعد أن كان يأمر فيطاع أصبح يؤمر وعليه أن يطيع وإلا «فالحقنة» ماثلة. إن المفارقة الكامنة فى هذه الوضعية هى نفسها مفتاح الدخول إلى

عالم الرواية. تبدأ مأساة (الدكتور نظمي) بأن تطلب زوجته الطلاق بعد خمس فتيات جميلات أنجبهن زواجهما الذي دام خمسة وعشرين عاماً، والقضية ليست في ذلك تحديداً، ولكن في أن من اختارته ليكون زوجاً لها إنما هو شخص جاهل من أغنياء الانفتاح والسوق الحرة يسمى (الدكش)، حيث يلهب خيال الجميع بسيارته الفارهة وأمواله وهداياه الباذخة، وهو ما يجعل (الدكتور نظمي) يشعر بإهانة حقيقية، ثم تتوالى الكوارث، حيث يتحول فجأة من فاعل في حياته وحياة الآخرين إلى مفعول به، بعد أن فقد توازنه النفسي: يتولى (الدكش) تزويج بناته هو الواحدة تلو الأخرى حسب مقاييسه ويتصرف معهن وكأنه قد امتلك مصائرهن وأصبح مسؤولاً عنهن، حتى إنه ذهب مع صغرى البنات إلى المدرسة عندما طلبوا حضور ولي أمرها. إن (الدكش) يسد عليه كل منافذ الحياة ويحاصره في كل مكان، حتى إن زوجه وبناته أخذن يتحدثن بلسان (الدكش) ويستخدمن مفرداته: «الفلوس، البوتيكات، حسابات البنوك، المكسب... إلخ، مثل أن تقول الزوجة (السابقة):



«كنت فأكرة إن السوق ده حاجة سهلة، لكن ياه  
كله عايز ياكل كله.. فين وفين لما عرفت أكل أنا  
كمان. تفتكر أنا رصيدي كام فى البنك دلوقتى؟  
موش حتصدق.. هو يعنى موش أرانب كتيرة..  
لكن أهو شوية أرانب.. وحاقولك حاجة تفرحك  
.. كل بنت من البنات لها حساب فى البنك  
دلوقتى...».

إن ما يؤلم (الدكتور نظمي) حقيقة هو أن هذا (الدكش) قد  
استطاع - خلال فترة قصيرة - أن يخترق عالمه وأن يؤثر في  
كل من التقى بهم من أسرته والمحيطين به، في حين فشل هو  
طوال عمره بأكمله أن يرسى داخلهم ما يجعلهم يصمدون أمام  
عالم «الدكش» بمغرياته، حيث استطاع تحويلهم من بشر إلى  
أن يكونوا مجرد «فم أوسع من فم التمساح لالتهام كل شيء»..  
كل شيء! «حسبما يصور «الدكتور نظمي». وتتفاقم أزمته أكثر  
عندما يتصور أن «الدكش» يتمدد ويتوسع ليلتلع الوطن بأكمله..  
«الدكش يسد على كل الطرق.. خريطة مصر أصبحت مزبحة  
بالمدين التي تحمل اسمه.. تعالى انظري معي إلى الخريطة.

دققى فى الدوائر الحمراء بين بورسعيد والقاهرة».

إن شخصية الدكش بهذا التصوير قد تكون مشابهة من حيث التكوين والدلالة لشخصية (مصطفى سالم) فى (الوليمة) ، إلا أن الفارق هو أن زاوية الرؤية لكل منهما مختلفة، (فالدكش) يبرز رمزاً لكل عناصر القبح والتشوه المادى والأخلاقى الذى انتاب المجتمع المصرى، حين سيطر جهلاؤه وأفاقوه على ثروته، فكان الضحية هم مثقفوه وشرفاؤه.

من هنا يمكن أن تكون الرواية محملة بدلالة اجتماعية واضحة، إلا أن مسلك البطل تجاه ما يحقق به هو الذى يدعو إلى التأمل: فهو يتصور الأوضاع القائمة فى إطار سيرىالى متوافق تماما مع حالته التعيسة الرمادية، فهناك المدينة التى تختفى منها الجدران ومن شوارعها الأرصفة، وحتى الشوارع نفسها فهي بدون أرضية لسير السيارات.. فكل شيء مقلوب ولا معقول.. وهو يتوقع لذلك أن يدهم الزلزال هذا العالم :

«أحس بنفس إحساس الكلاب إن الزلزال  
وشيك الوقوع.. سيموت كل الناس كما ستموت  
الكلاب.. القطط وحدها ستكون قادرة على

البقاء.. لا لأنها بسبعة أرواح.. ولكن لأن الذى  
سيحدث هو من تدبير القطط.. يجب أن يسارع  
الكل بمغادرة تلك المدينة قبل أن تنتصر  
القطط..»

إن القطط كما هو واضح هى الرمز الذى قرر أن يرمز به  
للكش وربما قصد استعارة عبارة «القطط السمان» التى كانت  
شائعة أواخر الستينيات، على أية حال فالعلاقة قائمة، وهى أن  
من يدبر هلاك هذا المجتمع إنما هو واقع فى خصومة شخصية  
مع (الدكتور نظمى) ومن ثم حقت عليه لعنته ومقاومته ليس من  
أجله فقط ولكن أيضا من أجل ما يؤمن به وينتمى إليه، إلا أن  
الغريب أن ظابع المقاومة هنا سلبي وهروبي تماماً، فأمله الوحيد  
فى الانسحاب من المدينة وليس مقاومة القطط أو إبادةها، وهو  
ما يذكرنا بمسلك (حمادة) طالب الطب فى رواية (الوليمة)،  
فالرؤية متسقة تماماً من كليهما. ويتضح هذا النزوع الهروبي  
المتعالى فى حلم (الدكتور نظمى) الذى يتصور أنه سيخلصه من  
هذا الكابوس الفظيع..

« لا أتطلع إلى «يوتوبيا» أضع لها كل المقاييس

وأبعد عنها الشياطين والأشرار والمعتزين  
بالأنياب.. ضرورة هؤلاء تأتي قبل ضرورة أن  
يكون كل شيء على ما يرام.. تمام.. فليس  
أخطر من خداع النفس.. أه.. كل ما أريده هو  
أن أصعد جبلاً عالياً يطل على كل ما في  
«الغابة» (...) لن اكثر أن يسدل الظلام  
ستاره على كل العالم.. تكفيني تلك الأضواء  
المتناثرة لأقول هنا حكاية.. وهنا حكاية.. على  
طريقة هنا مقص وهنا مقص.. وفي النهار.. في  
ضوء الشمس .. سأرى الجميع.. سأرى  
الملائكة وهي تتهاذى بكل البراءة.. فليفعل كل  
من يدب على الأرض ما يريد.. يكذب.. يزور..  
يختلس (...) فأتأ أراه من فوق الجبل مجرد  
حمل وديع لا تعينني أسرارته وقضائحه».

وهكذا ، فالتخلص من المسألة هو التعالي عليها فتصغر ويقل  
شأنها. إننا لا نتعامل مع هذا القول على أنه مجرد هذيان أحد  
المجانين، ولكن على أنه نزوع إنساني في مواجهة تحد مصيري

يستهدف وجوده الشخصى المادى والمعنوى. لذلك نجد أنه نوع من اليأس الشديد والعجز عن المواجهة والمقاومة.. انظر إليه وهو يواصل : «أنا لا أهرب من فضلكم. كل الحكاية أن ما أعرفه عنكم فظيع.. فظيع.. وما عرفته منكم أكثر فظاعة..». إن هذا الانسحاب والهرب إلى جانب ذلك، هو أيضا بحث عن الحرية المفقدة والذات المهترئة فى عالم أصبح ييغضه.

#### (٥)

على نحو مماثل وربما أكثر إيجابية جاءت بطلنة رواية (اغتنصاب أوراق مجهولة). إنها هى الأخرى ضحية لواقع ظالم لا يرحم ولا يتنازل عن أن يسحق إنسانه حتى يفقد ذاته، ولكن هذا الواقع ليس مجرد الواقع الاجتماعى الذى يتميز بقسماته التطبيقية الموضوعية الواضحة، إنه هنا واقع الإنسان بما هو كذلك، (وهو ما يجعلنا نتذكر ما قلناه عن رواية «الجنة والملعون»)، من حيث هو ظالم بطبيعته وقاس بتكوينه، فلا يبقى أمام ضعافه إلا الجريمة أو الجنون: وقد نلمح هذا فى بطلتنا

مدرسة الفلسفة وعلم النفس (ليست مصادفة أنها تشترك في ذلك مع الدكتور نظمى) التى تقوم بتدوين تجربتها كتابة بطريقة سرية، ومن ثم أصبحت لدينا هذه السيرة. حيث تكونت لدينا.. من خلال تقاطع علاقات بطلتها مع الآخرين.. بانوراما حقيقية لمأساة إنسان هذا العالم، الباحث عن حريته حتى وإن كلفه ذلك أن يفقد كينونته. لقد نشأت فى بيئة فقيرة، توفى أبوها وتزوجت أمها من رجل كالحيوان، وبذلك انفتح باب الجحيم ولم يغلق، أحبت فى صباها وأخفق حبها، وعندما تزوجت فى شبابها لم تجد إلا حيواناً أسود لا يمتلك إلا عضلات (فهو مدرس للتربية الرياضية)، إنه كابوس الواقع الذى لم تقو على احتماله، وعندما ولدت منه جاء طفلها أسود مثله، فقتلته، وهى طوال الرواية تنكر ذلك وتداول السؤال عن طفلها. إن أزمته الحقيقية فى ذكائها الحاد وشعورها المرهف، وهو ما جعل إحساسها بالظلم والقبح والوحشية مضاعفاً، وعندما قتلت طفلها كانت بذلك تقطع آخر خيط يصلها بهذا العالم، فلم تعد تقوى على الحياة فى إطاره. تقول لصديقتها التى تدفعها إلى الهرب من المصحة: «الهرب لم يحل المشكلة العالم فى الخارج كله وحوش». وهى لذلك تخلصت

من العالم كما حاول (الدكتور نظمي)، ولكن دون تعال عليه، بل بإشفاق ورثاء له، وهى لذلك تحاول فهم أسباب مأساته وإمكان حلها على طريقتهما وحسب منطقها الخاص، إن أزمة بلادنا أنها تقع فى أفريقيا المتخلفة (نلاحظ أن زوجها وطفلهما كان لون وجهيهما أسود) ولذلك يحتوى مجتمعنا كل هذه الوحشية والبدائية، وقد آن لمصر أن تنهض، وهى لذلك تضع مشروعاً كالذى وضعه الدكتور نظمي، مع اختلاف جوهرى، هو أن مشروعها ليس هروباً، بل إيجابياً فعلاً: «ستترك الملكة الوادى المهترئ لتنتقل إلى الأطراف... إلى قمم الجبال الشرقية، ابتداء من المقطم وحتى برنيس... وإلى جوف البحرين الأحمر والأبيض».. إلخ . ومن هنا تبرز أزمته باعتبارها الإنسان المثقف المغترب الذى يواصل برغم ذلك الحلم بعالم أفضل - وذلك بخلاف هامشية الدكتور نظمي بطل (يا مولاي كما خففتنى) - تتحقق فيه الحرية، حتى وإن كان ذلك عن طريق الجنون، فالجنون، هنا تحديداً، حرية وإن كانت على نحو آخر.

هكذا تكتمل ملامح أزمة الإنسان في روايات عبد الفتاح رزق وتتعدد بمقدار تعدد مناخ وأوضاع الوجود الإنساني، حيث تمنحنا مجتمعة - رؤية قاتمة مأساوية للعالم، تحتل بنية «الإخفاق»<sup>(١٠)</sup> بؤرتها وتهيمن على بناها الدلالية الأخرى، من حيث كونها «بنية مركزية دالة»<sup>(١١)</sup>. وهو ما يعكس موقفاً فنياً رافضاً للواقع ومغترباً عنه وعاجزاً عن تغييره في الوقت نفسه. وهذا ما يفسر لنا هيمنة الرموز والموتيفات المغلقة والمحبطة التي تسهم في بلورة بنية الإخفاق تلك.

لذلك، فإن روايات عبد الفتاح رزق لا تقدم شخصية بطولية من أى نوع، وفيما عدا بطل رواية (إسكندرية ٤٧) فأبطاله لا يقاتلون - ثم ينهزمون أو ينتصرون، وإنما هم مستلبون مغتربون منذ البدء، لذلك فإن تعاطفنا معهم لا يتم إلا على صعيد أنهم يمثلون الوضع الإنساني الذي ينتظم إنسان مجتمعات هذا العصر. إلى جانب ذلك، فإننا نلاحظ أن هؤلاء الأبطال ليسوا عاديين من ناحية التركيب الوجداني والروحي، وإنما يتميزون بوجودان بالغ الحساسية والرهافة لذلك كان وقع الأزمة عليهم



ماحقاً، بلغ فى ذراه القصوى مرحلة الجنون.

بيد أن موقف عبد الفتاح رزق من إنسانه يبدو على قدر من التناقض، فهو حيناً يبدو متعاطفاً معه مبرراً لأزمته ومتفهماً لبررات سقوطه، وحيناً آخر يبدو هازئاً منه ساخطاً عليه، ولذلك لم تتسق رؤيته للجوهر الإنسانى، بقدر اتساق رؤيته فى موقفه من العالم وعوامل الإحباط فيه.

فى النهاية، فإنه لا يمكن إغفال المستوى الفنى الرفيع - باستثناء بعض الهنات فى رواية (الجنة والملعون) - الذى جاءت عليه أعمال هذا الروائى المبدع، حيث أفاد من كل إمكانات الجنس الروائى ووظفها جميعاً بما جعل أعماله نموذجاً حقاً لتطور الرواية المصرية المعاصرة.

## الهوامش

- ١ - جورج لوكاتش، التاريخ والوعي الطبقي، ترجمة حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ط١، ١٩٧٩، ص ٨٠ وما بعدها.
- ٢ - جورج لوكاتش، تاريخ تطور الدراما الحديثة، بودابست، ١٩١١ الجزء الأول ص ٣١ (بالمجرية).
- Lukàs Gyorgy; Amodern dràma Fejioédésenk története, Bp. 1911 I, 31.
- ٣ - كتبت في ١٩٦٥ وصدرت مع أربع روايات قصيرة ضمن سلسلة روايات الهلال عدد ٢٤٧، يوليو ١٩٨٤.
- ٤ - حول مصطلح «التبشير» انظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبشير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩.
- ٥ - نشرت هذه الرواية مسلسلة في مجلة (صباح الخير) بين عامي ١٩٧٨ و ١٩٧٩، ثم صدرت في كتاب ضمن سلسلة «مكتبة روز اليوسف» عام ١٩٨٢.
- ٦ - هـ . ساس أنا ماريّا، أعلام الرواية الحديثة، ط ٣، بودابست، ١٩٨٧، ٢٠ (بالمجرية).
- H. Szaáz Anna Maria, Amodern regény mesterei, Bp. 1987, 20.
- ٧ - صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٨٩.
- ٨ - صدرت عن «روايات الهلال» أكتوبر ١٩٨٩.
- ٩ - صدرت عن «كتاب اليوم»، ١٩٨٩.

- ١٠ - لمزيد من التفصيل حول مفهوم بنية الإخفاق . انظر :  
فاضل تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحدأة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ١٩٨٨ ص ٣٤٢.
- ١١ - حول مفهوم البنية الدالة انظر :  
البنوية التكوينية والنقد الأدبي، مجموعة كتاب، راجع الترجمة محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨٤، ص ٤٦.

## بنية القص بين السرد التقليدي والسرد الحداثي

سيظل مفهوم القص الفني وأبنيته وعناصره المكونة موضع نقاش وجدل طويلين بين النقاد والباحثين والمبدعين (على حد سواء) إلى أمد ليس منتهيا. ليس فقط لأن القصة قد «ولدت بغير أساتذة»<sup>(١)</sup> كما تذهب الناقدة المجرية هـ. ساس أنا ماريا، من حيث إنها قد ولدت منفصلة عن الأعمال الكلاسيكية ذات الملامح المستقرة والتي كانت سابقة عليها. مثل الملحمة والتراجيديا، وأن الغاية منها كانت التسلية وإزجاء وقت الفراغ إلى وقت طويل، مما أدى إلى إنتاج نوع رخو «متأب على التصنيف والتععيد». ولكن أيضا لأن القص يتعرض، كغيره من الأجناس الأدبية، إلى عمليات تطور وتحول عارمة مع كل موجة

تحول تتم على الصعيد الاجتماعي والسياسي، ومن ثم الفكري والفلسفي، تجتاح الفكر الإنساني. فبداية من القصة الرعوية عند اليونان والرومان، وقصص المغامرات وقصص البلاط في عصر النهضة، وقصة التحليل النفسي والقصة الاجتماعية في العصر الحديث، وانتهاء بقصة «الدقيقة الواحدة»، أو ما يمكن أن يسمى بقصة «اللغة المركزة» البالغة التكثيف والاختزال. أقول بداية من هذه وانتهاء بتلك، لم يتوقف تيار الإبداع القصصي عن أن يأتي بجديد كل يوم، متابعاً الوضع الإنساني ومترجماً لحظته التاريخية وروح عصره.

غير أن الملاحظ أن هذه الموجات المتلاحقة من أشكال القصة في أوروبا وأمريكا، وإن كانت لا تحل إحداها محل الأخرى بصورة متطابقة ونهائية. أي لا تلغى اللاحقة سابقتها على وجه الإجمال بل تتجاوز معها إلى حين ثم تطغى عليها، إلا أن كل موجة تمثل دلالة مباشرة على عصرها وتلخص رؤيته للعالم والخبرة المعرفية التي حصلها إنسانه. ومن ثم، تجسد، منفردة، الملامح والسمات الفنية والفكرية لهذا العصر. في حين أنه في بلادنا، كثيراً ما تتجاوز وتتوازى تقاليد متناقضة في مجالات

الإبداع المختلفة، بصفة عامة، وفي القص على وجه خاص. ففي مجال الشعر. لا يزال بعضهم يكتب القصيدة العمودية، في حين تجاوز البعض الآخر قصيدة التفعيلة (التي تجاوزت بدورها القصيدة العمودية) إلى قصيدة من نوع آخر أطلق عليها «قصيدة النثر» ونلاحظ نفس الأمر تقريبا في الرواية. لكنه يبدو بوضوح أكثر في مجال القصة القصيرة. ففي حين يكتب البعض القصة التقليدية التي لا تخرج كثيرا عن كتابات الأخوين عيسى وشحاتة عبيد وأمين يوسف غراب ومحمود تيمور، نجد من يكتبون ما يسمى «بالقصة القصيدة»<sup>(٢)</sup> التي تتجاوز، بقوة، تقنية القص عند يوسف إدريس ومحمد أبو المعاطي أبو النجا وعبد الله الطوخي الذين يمثلون المرحلة الوسيطة بين المرحلتين في تاريخنا الأدبي الحديث.

وربما كان ذلك ناتجا عن أن المركز الأوروبي الذي ينتج تلك الاتجاهات، إنما ينتجها بما يتوافق مع احتياجاته المادية والروحية وما تطرحه تطورات التكنولوجيا والفكر والثقافة عنده، بينما الأمر عندنا لا يتعدى استقبال هذه الموجات وإعادة إنتاجها. مما جعل الإبداع عندنا يقوم على موقف انتقائي

خاضع لذوق المبدع وثقافته وحدود اطلاعه على الثقافة الأوروبية المعاصرة، وذلك فى انفصال (بدرجة معينة) عما تطرحه لحظتنا التاريخية المحددة من متطلبات واحتياجات روحية وفكرية. وإذا صح هذا التصور فإنه يؤدى فى رأى (إلى جانب عوامل أخرى بالطبع) إلى انفصال الأدب (نسبياً) عن جمهور القراء، واقتصراره، على نحو ما ، على دائرة محدودة من المثقفين. ولم ينج من هذا المصير إلا أعمال قلة من الكتاب الذين استطاعوا أن يوائموا بين الاتجاهات الفنية المتطورة والاحتياجات الحقيقية للمتلقى المصرى، وهم الذين استطاعوا أن يكتبوا لأعمالهم الخلود والتواصل مع وجدان القارئ العادى، مثل يحيى حقى ويوسف إدريس ونجيب محفوظ.

ولعل قصص هذه المجموعة من كتاب محافظة الشرقية تبرز هذا التباين الشديد بين الاتجاهات. ففي حين يكتب بهى الدين عوض ومحمد عبد الله الهادى وأحمد إبراهيم قصة تعتمد على التوهج العاطفى والعناية بالتفاصيل الداخلية والخارجية للشخصيات وبروز الروح المساوية الرومانسية مع سرد إنشائى ولغة مفخمة، نجد أن محمد فاروق مصطفى وعبد الحميد

البرنس يكتبان قصة حداثية (رغم الاختلافات القوية بينهما) تعتمد على التجريد والاختزال والدلالة غير المباشرة، القابلة لأن تفهم على أكثر من مستوى. وبين هؤلاء وأولئك تأتي قصص أمين عز الدين وعدلى فرج والعربى عبد الوهاب. وسوف أتناول بالتحليل كلا من هذه الأقسام الثلاثة فى الصفحات التالية، مركزا على الرؤية السردية وأنواع الشخصيات وأشكال التتابع الحداثى.

#### (١)

فى قصة «صدى المجهول الآتى» للكاتب بهى الدين عوض نلمس أثر هذه البنية التقليدية فيما يتعلق بطريقة السرد، من خلال حكايته عن العجوز الذى يسخر أحفاده من حكاياته فيخرج متأثرا إلى النهر ويأخذ فى تأمل وتذكر حياته الماضية وأحداث قرينته وكيف كانت مليئة بالمجد والشهامة وينتهى إلى التحسر على أحفاده، فلا يملك عندما يراهم إلا أن «يبكى قلبه ويضحك وجهه ثم يمضى إلى سبيله». تقوم البنية المركزية فى



القصة على موضوعة صراع الأجيال التي يتحدد طرفاها فى الجيل القديم والجيل الجديد. ويدور الصراع بينهما على ضوء اختلاف رؤية كل منهما لطبيعة الأمور وحقائق الأشياء. وهى موضوعة تقليدية تم طرقها بكثرة فى الأدب المصرى والعالمى، فنجدها عند ديستوفسكى فى الأخوة كارمازوف كما عند نجيب محفوظ فى ثلاثيته، على سبيل المثال. وإذا كان الجيل القديم يمثل البطل - الراوى ، الذى يوحى عدم تسميته بأنه يحمل دلالة كلية تتجاوز نطاق الفردى الخاص إلى وضعية عامة، فإن الجيل الأحدث هو الذى تم تقديمه لنا عن طريق البطل وعلى لسانه، وهو ما يعنى انحيازاً واضحاً للطرف الذى يمثله بطل القصة. وفى المقابل إدانة غير خافية لطبائع واتجاهات الجيل الجديد. وهنا تقترب القصة من الخطابية والوعظ اللذين يعكسان روحاً محافظة إلى حد كبير.

وإذا كان السرد هنا يتم باستخدام ضمير الغائب، الذى يعنى حضوراً من نوع ما ، للراوى الضمنى، فإنه يعنى أيضاً أن الرؤية السردية «موضوعية»، إذا استخدمنا تعبير الناقد الروسى الشكلى توماشفسكى. وهى الرؤية والتي يعرف فيها

الراوي كل شيء ويحيط بكل شيء علما، وهي غير الرؤية «الذاتية» عنده (أي توماشفسكي) أي التي نتابع فيها السرد بعيني البطل وبضمير المتكلم<sup>(4)</sup>. إنها ذات الرؤية من «الداخل»، بتعبير تودروف، أو الرؤية «من الخلف» بتعبير جان بويون، أي التي تتميز فيها الشخصية بأنها لا تخفى شيئا عن الراوي<sup>(5)</sup>. ولا يخفى المنحى التقليدي لهذه الرؤية، حيث يظهر الراوي باعتباره محيطا وعلما بكل بواطن الأمور، وهو ما يعطيه حق الإدانة والانحياز، وكذلك يسوغ تلك النزعة الخطابية. وهو ما يعيد إلى الأذهان تقاليد السرد في بدايات الثورة الصناعية والتحول المنتصر للمجتمع البرجوازي، حيث تصور الكاتب، نتيجة لذلك، أنه قادر على معرفة كل شيء ورؤية كل الأطراف، ومن ثم، الحكم عليها.

يتسق مع ذلك أن الشخصية مأزومة ومغتربة وغير قادرة على التواصل فتنتوى على ذاتها فتصبح الوظيفة الأساسية للحدث أن يعمل على بلورتها وكشف ملامحها النفسية والإنسانية دون أن تساهم هي في تطوير الحدث والتطور عبر تحولاته. وذلك ما يجعلها شخصية «لازمة» قصصيا، وذلك في مقابل الشخصية

د«المتعدية»<sup>(١)</sup> التي تقوم بدور القطب المحرك للحدث والتطور عبره وهو الأمر الذي يتناسب مع شكل التتابع المتعلق بتطور الحدث، فهو ليس سببيا على نحو حتمى، كأن يؤدي الفعل إلى نتيجة مباشرة أو حتمية، كما أنه ليس تتابعا تكراريا يقوم على تتابع موتيفات معينة تعطى دلالات متجاوزة أو متقاربة الدلالة مما يعمق الأثر ويطوره، بل يغلب عليه صفة التتابع «الكيفي» أى الذى تؤدي فيه قيمة كيفية معينة إلى قيمة كيفية أخرى. وهو لذلك يطرح منحى شعريا واضحا، بما يكفى لتبرير تلك الانتقالات ذات الطابع الوجدانى الذى يحكمه تيار الخواطر والمشاعر، قبل أن تحكمه الأحداث والتحويلات المادية، كأن يقول: «يخرج إلى النهر... يرى الماء وهو ينساب برفق والموج وهو يحيض الموج». فالخروج إلى النهر يأتى أثر استيائه المكتوم من موقف الاحقاد منه وهو تطور ليس حتميا (وإن كان مستساغا) غير أنه يقول بعد ذلك مباشرة: «ويسير ويسير حتى تطالعه رؤوس سمراء». ثم «وما إن يسبح الكروان فى السماء حتى يجلس على أى شىء يصادفه».. الخ. وهو ما يغلف العمل بروح الشعر (من الناحية البنائية) الذى يحكمه اتساق الخواطر، لا

#### ضرورات الأحداث.

غير أن القصة قد نجحت إلى جانب ذلك فى سبر غور الشخصية والتعمق فى عالمها الداخلى وهو ما حقق مصداقية لانفعالاتها وتبريرا لأزماتها الروحية. وقد ساهمت اللغة المليئة بالعبارات القوية ذات الصياغات الشعرية فى تأكيد وتعميق هذه المعانى الوجدانية والعاطفية الجياشة التى تطرحها القصة، مثل أن يقول : «وتدمع عيناه وهو يشاهد القمر يطارح السماء غرامه»... وقوله «فسمعتهم يأتونى بأشياء غريبة.. لا أدرى ما هى مقاصدها. أو مصادرها فليس فيها دفء الشمس.. ولا نور القمر.. ولا اخضرار الأرض ولا رائحة الورد».. إلخ هذه الصياغات البلاغية التى يسودها الإطناب قد جاءت متناسبة تماما مع بناء الشخصية والمراعى العامة للقصة.

وقريبا من هذا المنحى (وإن كان على نحو مغاير نسبيا) جاءت قصة «توجة» لأحمد محمد إبراهيم، حيث تقوم بنيتها السردية على تتبع المصير المأساوى للفتاة (توجة) بدءا من ولادتها، وشبابها اليافع الذى يجعلها مشتتة من الجميع، حتى مأساتها المتمثلة فى مرضها وعجزها عن الإنجاب، ومن ثم زواج

زوجها عليها. كل هذا في إطار من الشقاء والمعاناة. وتنتهي القصة وقد حكم على هذه الكائنة البائسة بأن تواصل التخبط في دياجير اليأس والألم. أو كما تقول القصة : «وكانت ليلة مجيء الضرة ليلة إعدام لأمل بزغ هلاله في ظلمة هجر زوجها وصارت تتخبط في طرقات الحيرة تمد يدها تظنها أيدى، ولكنها السراب».

تومي القصة بذلك إلى بؤس وشقاء إنسان الريف الفقير، كنتيجة للوضعية الاجتماعية الظالمة التي جعلت بشرا يعملون حتى المرض والعجز عن الحركة لصالح آخرين (لم تذكرهم القصة، ولكنهم موجودون ضمناً)، يستأثرون بكل شيء. ويكون جزاء هؤلاء البؤساء هو الإهمال والانعزالية دون رعاية أو حتى احترام. لكن المثير أن كل ذلك يتم دون أية مقاومة أو تمرد من قبل توحه، التي تتقبل وضعها البائس هكذا كقدر لا راد له ولا مانع، مما يغلف العمل بروح مأساوية ميلودرامية، ذات منحنى خطابي رومانسي.

غير أن هذه المساحة الزمنية الشاسعة التي تكاد تنتظم عمرا بأكملها توحى بأننا إزاء تلخيص لرواية وليس مجرد قصة

قصيرة. فهي تبدأ بعبارة «في الغريال بنت زى القمر» وتنتهى بأن المرض قد أقعدها بشلل نصفى وقد عجزت عن الإنجاب وزوجها يتزوج عليها. وهو الأمر الذى يطرح، من جديد إشكالية مفهوم القصة القصيرة : هل القصر فى كمية الورق المكتوب، أم فى زمن الحدث؟ وهو الأمر الذى تم حسسه منذ وقت طويل لصالح مفهوم الإضاءة المركزة للحظة زمنية دالة.

وكما لاحظنا فى القصة السابقة، فإن السرد الذى يستخدم ضمير الغائب، وصوت الراوى ذى الحضور الكلى الطاغى، والشخصية المأزومة على نحو زاعق - ولكنها هنا تتطور مع الحدث، بيد أنها ليست فاعلة فيه، بل تبدو وكأنها مسوقة إلى نهاية حتمية، فهي مفعول به أكثر من كونها فاعلا. كل ذلك يقول إننا أمام قصة رومانسية مكتملة التكوين، خاصة مع تلك اللغة ذات الطابع البلاغى الشعرى البالغ التألق، كقوله : «وعلى الطريق المتوالد من بطن البلدة الممتد داخل الحقول» أو «ولما كلت الأيدي وثقلت على الأذرع الفأس، ارتمت فى أحد الأركان، وانسلت سهام الوهن إلى قلب توحة».

ورغم أن القصة قد نجحت بذلك فى رسم «جو» Millieue  
مفعم بالفاعلية والتأثير، كما نجحت فى كسب تعاطفنا مع  
وضعية هذه الشخصية البائسة، إلا أنها لم تنجح فى إقناعنا  
بنبلها، ولم توضح الخطأ الذى وقعت فيه حتى تكتمل شروط  
التراجيديا، حسب المفهوم الأرسطى، كما لم تحقق لها الفاعلية  
الإيجابية كى تقنعنا بواقعيّتها.

على نحو مشابه جاء ت قصة «مقعد عربى» لـ محمد عبد الله  
الهادى، حيث يقوم بناؤها على التقابل بين طريقتين فى التعامل  
مع حدث جلال هن أركان القبيلة، فقد قام أحدهم ويسمى (عودة)  
بالاعتداء على زوجة أحد أصدقائه، وقد عقد مجلس القبيلة على  
طريقة مجالس العرف البدوية للنظر فى هذا الأمر. وفى مواجهة  
تربص الحاضرين ورغبتهم فى الفتك بالمعتدى، يفاجأ الجميع  
(بالشيخ عجمى) يحكم عليه بالنفى مخلصا إياه من القتل.  
القصة بذلك تعلق من شأن هذا الشيخ، وتصفه (وإن لم تقل  
صراحة) بالحكمة وحسن التصرف فى مواجهة أمزجة دموية  
يمثلها قطيع الحاضرين. ورغم صوت الراوى كلى الحضور إلا  
أن الشخصيات تتعدد وتنوع ويتوزع الاهتمام عليها، فهناك

الزوجة محل الاعتداء وهناك الزوج (سالم) الذى داهم عملية الاعتداء وكاد يفتك بالمعتدى وهناك هذا المعتدى (عودة) ثم أخيرا شيخ القبيلة (عجمى الكبير). وبذلك فإن القصة لا تطرح لنا شخصية واحدة وصوتا واحداً، بل يمكننا القول بأننا إزاء قصة متعددة الأصوات (بوليفونية) وهو ما يجعلها أكثر حداثة من سابقتيها اللتين تسيطر عليهما روح السرد ذى الصوت الواحد. إن التابع فى القصة يتم على نحو سببى، وينمو حسب منطق واضح متماسك وليس حسب ما يمليه قانون الخاطرة والحالة العاطفية المتوهجة. ولذلك فإن علاقتنا بالشخصيات وتعرفنا عليها لا يتم بصورة مجردة، وإنما من خلال الواقعتين الرئيسيتين اللتين تشكلان محور القصة، أولاهما واقعة الاعتداء وثانيتها واقعة المجلس. حيث يلخص الأولى صوت الزوج ويلخص الثانية صوت الشيخ عجمى، ويصبح التناقض بين طريقتيهما فى حل الإشكال دليلاً على طبيعة كل منهما. فى ضوء ذلك يصبح من البديهي أن نقول إن الشخصية (متعدية) أى تقوم بدور فى تطوير الحدث وليس الحدث هو الذى يتم لإضاءة جوانب الشخصية كما وجدنا فى السابقتين. بيد أنها



تتفق معهما في أن الروح الفنائية تبرز، بدرجة ما، في القصة، كما أن المرجعية التي تقوم عليها القصة مرجعية تقليدية قائمة على ما هو شائع عن خيانة الأصدقاء، وكذلك على الانتصار لروح الصفيح والتعامل بحكمة. يؤكد ذلك تلك اللغة القوية ذات الصياغة الشعرية، كأن يقول : «عندما يصمت (أى الشيخ) يتيح لبطون البكارج المدفونة في أحشاء الجمرات الملتهية أن تفصح عن محتواها بأصوات الشاى المغلى».. كتعبير مواز لمشاعر حضور المجلس.

## (٢)

على نحو مغاير تأتي قصص «الليل والقطعة» لعدلى فرج و«بقايا من شوق» لأمين عز الدين و«آية الصحراء» للعربى عبد الوهاب. حيث نلاحظ قصراً نسبياً للقصتين الأوليين، فكل منهما لا يتعدى صفحة واحدة (باستثناء قصة العربى عبد الوهاب)، وذلك في مقابل الطول الذى جاءت عليه قصص المحور السابق. كما أن كلا من هذه القصص الثلاث تتناول لقطة واحدة، أو ما

يمكن أن يسمى «مشهدا واحدا» دون استرسال أو تزييد، كما نلاحظ الاقتصاد الشديد في اللغة وعدم تحميلها بمعان زائدة أو مبالغ فيها من الناحية العاطفية. كما تختفى «الحدوتة» ذات البناء الحكائي التقليدي، ليبرز «الموقف» بحيث نجد أنفسنا أمام قص يعتمد إلى الإدهاش وبث الأثر بأدوات غير مباشرة وغير خطابية.

في قصة «الليل والقطة» نتعامل مع مشهد لرجل مغترب، يعيش بمفرده، وقد حان وقت عمله الليلي فيقوم متثاقلا، وقد لفه البرد والإحساس بالوحدة، غير أن قطته الأليفة تدلف إلى سريريه مستجيرة من البرد والليل، وتدور عيناه فيما يبدو أنها هي الأخرى تستجير، في توازن مع حركة القطة، إلى أن تسقط (عيناه) على صورة ولده على الجدار ممسكا بين يديه بدمية على شكل قطة (أخرى) فيشعر بالحنين والشوق. هكذا تتوحد القطة والطفل ويشعر بالانتماس معهما: «أحب القطة الصغيرة وأصبغ عليها حنانه وكأنها طفله الغائب». وأتصور أنه لو لم يذكر عبارة «وكانها طفله الغائب». لكان الأثر أكثر نفاذا وتأثيرا، فهو يذكره لهذه العبارة يكون قد كشف لعبته الفنية الجميلة وأفصح عن

سرهما. إن الدلالة الإنسانية المعقدة التي تحملها هذه القصة لتتبدى عبر مجموعة من المفردات مثل «الغربة»، «الليل»، «البرد»، «الهواء شديد الهياج في الخارج» مما يكتف الإحساس بالجو الذي يعانيه إنسان القصة، حيث تحالفت بذلك عناصر المكان (الغربة) وعناصر الزمان (الليل) وعناصر الطبيعة (البرد والهواء) على إبراز معاناته ومصادر ألمه. ومن ثم يصبح الحنين إلى الدفء والحنان متمثلين في صورة الطفل مبررة ودالة. كما تصبح العلاقة بين القطة والطفل منجزة على مستوى طرح الانطباع أو الأثر الذي تبثه القصة.

وتمثل بنية السرد القائمة على مفهوم «الرؤية من الخارج» أو ما يسمى بـ «عين الكاميرا» تلك التي تقتصر فيها معرفة الراوى على ما تقوم به الشخصية من الخارج وتصبح مهمته هي وصف أفعالها، أقول تمثل بنية السرد تلك ملمحاً مهماً من ملامح الحداثة، حيث لا يضع الراوى نفسه فوق الشخصية، كما يترك المجال أمام المتلقى ليقوم بدوره في اكتشاف الدلالة، فضلاً على ما يمثله الحذف والاختصار من بلاغة من نوع خاص يمكن أن تطلق عليها «بلاغة التعمية» أو عدم الإفصاح، تلك التي تغنى

الدلالة وتتيح لها مستويات متعددة من التأويل.

يتمركز بناء الشخصية حول المنطقة السيكلوجية، للشخصية، حيث يستهدف العمل بلورة ملامحها النفسية وإبراز مكوناتها الشعورية والإنسانية. فيصبح بالتالي فعل القص متعديا بينما الشخصية لازمة وهو ما ينتج عمليا معنى أن الشخصية القصصية بجوانبها الروحية والمعنوية الخاصة، هي المعنية بالاهتمام ، وما الحدث والجو إلا وسائل لكشفها. كما أن التابع هنا يجمع بين الأنواع الثلاثة التي سبقت الإشارة إليها: السببي والكيفي والتكراري. فمن حيث حركة الشخصية أثناء عملية النهوض من السرير حتى الذهاب إلى العمل، كلها أفعال مبررة ومنظومة في إطار سببي معقول. بيد أن الانتقالات العاطفية لهذه الشخصية تتبع منطقا آخر هو المنطق الكيفي الذي يقوم على تداعى المشاعر والقيم الروحية، كما أن تكرار موتيفة «القطعة» ومشاعر الاستعطاف في عيني القطعة الحقيقية وشعور الدهشة في عيني الطفل، تكرار هذه الموتيفات يقدم تنويعا أخرى من تنويعات التابع التي تثري القصة وتقوى من دلالاتها.

اتساقا مع هذه الطريقة فى السرد والرؤية وبناء الشخصية تأتي قصة «بقايا من شوق» لأمين عز الدين، حيث يقوم بناؤها على مشهد يتم فيه نسج علاقة شفيفة بين رجل وامرأة. غير أن الغموض هنا يصل إلى مداه بحيث لا ندري إن كان المكان قطارا أم مقاعد على محطة قطار، أم أن الأمر لا يتعلق بالقطارات أصلا ويتم تخيل ذلك على نحو ما ، بيد أنه يمكننا أن نتبين بقدر من اليقين احتياج كل منهما (الرجل والمرأة) للآخر والتباعد لفراقه والرغبة فى معاودة اللقاء به. حيث تتم ترجمة هذه المشاعر الشفيفة المرفهة بمعادل موضوعى جاء على قدر من التوفيق وقوة الدلالة. ألا وهو الطفل العابت الذى.. «يجرى فى تلك المسافة الضيفة بين المقعدين». فلم تفصح القصة عن قرابة هذا الطفل لأيهما، ولا من أين جاء غير أنه يمكن القول إن الطفل هنا إنما هو تلك المشاعر، أو قل بقايا المشاعر الإنسانية البكر التى تولدت بينهما. إنها مشاعر غامضة غموض هذا الطفل وعابثة كعبثته، ولكنها باعثة على النشوة وتقافز الروح كتقافز هذا الطفل. ثم تكون اللقطة الأخيرة الأكثر تعبيرا وأثرا، عندما.. «يطوح لها الطفل قبلات نشوى مرددا إلى اللقاء... إلى

اللقاء» ما هو المعادل يمارس دوره حتى النهاية.

كل هذه المعانى جاءت، أو تم استخلاصها، دون أن يتدخل الراوى بكلمة واحدة أثناء السرد. إنه لم يصنع أكثر من وصف المشهد والسّمات الخارجية، أما المعانى والمشاعر الداخلية والدلالات فنحن الذين نستخرجها ونحسها، كل بقدر ما تتيج له ثقافته ودرايته بفن القص. وإذا كان التابع هنا سببياً، فإنه فى الحقيقة مفعم بدلالات شعورية - عاطفية نفاذة ولا يمكن إغفالها. وكالقصّة السابقة فإن كشف جوانب الشخصية وتعرية مشاعرها هو الهدف الذى تقوم القصّة على تحقيقه.

وباختلاف نسبى عن القصتين السابقتين تأتى قصة العربى عبد الوهاب «آية الصحراء» حيث نجد زيادة نسبية فى الطول (ثلاث صفحات) كما نجد سيطرة كبيرة لموقف شعورى محدد يعرضه البطل - الراوى، تتمثل فى الإحساس باللوعة والأسى نتيجة فقدّه لمحبيته فى زحام الشوارع، بعد ما أخذها منه (من الواضح أن الأمر لم يتم عنوة) أصحاب العربات الفارحة، إلى جانب استخدام ضمير المتكلم الذى يؤدى إلى أن تصبح الرؤية السردية هى «الرؤية مع» أى الرؤية بعين البطل دون الحاجة إلى

الراوي العليم بكل شيء. كما تغلب هنا الصياغة ذات الطابع الشعري والاستعارات من شعر قيس بن الملوح، الشهير بمجنون ليلى، حيث يتوحد معه ويستدعيه باعتباره يحمل دلالة أيقونية ملتصقة ببنية الفقد .

تبدأ القصة بعبارة: «و.. فخرجت من ضلعي، ودخلت بيننا الشوارع والعربات الفارحة والجمركية» ولا أدري حقيقة، ما دلالة الحرف (و) الذي تبدأ به هذه العبارة، إلا إذا كانت تعني افتراض أن هذا الكلام الذي تمثله القصة إنما هو تنمة لكلام سبق، بما يوحي أن هذا المنولوج الطويل الذي تمثله القصة إنما هو حالة دائمة يهذى بها البطل المنكوب بفقد محبوبته.

على أي حال، فقد خرجت المحبوبة من ضلعه بما يعنى أنهما كانا لصيقين وقريبين (فى تناص مع أسطورة الخلق) ولكن حدث الانفصال بفعل إغواء مظاهر الثراء (المعادلة للشيطان كما فى الأسطورة) المتمثلة فى العربات الفارحة والجمركية، ولأنه لم يستطع استعادتها يبدأ توحيده بقيس أو استدعاؤه له متمثلاً فى إيراد هذا الاقتباس: «وكان ورد ينعم بليلى، فخارت قواى وانسال الشعر منى»، فى إشارة واضحة لقصة ليلى التى

تزوجها ورد رغم حب قيس الشديد لها، ثم يؤكد أن هذا الأمر قد تم دون اعتراض منها، عندما يردف ذلك بعبارة: «عبد الحليم بصوته الشجي يحرك لسانى: «لو قلتها أشقى غليلى...» فى ترجيع على قصيدة كامل الشناوى، حيث تسبق هذه العبارة عبارة : «أقول خانت؟ أقول هانت؟» ومن ثم يكتمل التوحد مع قصة ليلى والمجنون فى هذا الصدد. وبذلك يبدأ فى الهذيان والنسج على نفس المنوال، حتى أن الشرطى يلتبس عليه الأمر فى كونه متسولا أم مجنونا.. وأتصور أن الإفراط الشعورى والعاطفى الذى صيغت به القصة قد جعلها على قدر من الترهل والتزيد غير المقنعين خاصة أن بطله يعالج واقعة فى أواخر القرن العشرين بنفس منطق بطل صحراوى عاش فى القرن السابع. غير أن هذا الإطار الفانتازى الذى تسوغه الحالة الشعورية التى وصل إليها البطل قد أضفى لمسة فنية مؤثرة على العمل وجعله جديرا بإعادة التأمل.



على نحو أكثر حداثة جاءت قصتنا «الوشم» لحمد فاروق مصطفى و«وقفة» لعبد الحميد البرنس. حيث نلاحظ المقاطع البالغة التركيز والسرد البالغ الكثافة دون كلمة تعليق واحدة، وكأن الراوى لا يعنيه شئ مما يدور.

فى قصة «وقفة» لعبد الحميد البرنس التى لا تزيد على ستة أسطر نلاحظ أكبر قدر ممكن من الكثافة التى لا نستطيع خلالها أن نميز سوى أن هناك رجالا يقف فى مقابل امرأة وبينهما طفل فى عربة المترو، بما يوحي (ربما) بأنهم يمثلون أسرة مكونة من زوج وزوجة وطفل. وعندما كان على أحد الأبوين أن يغادر العربية، وهو ما توحى به عبارة «توقف المترو» أعطى الرجل كل ما معه ما عدا ورقة صغيرة للمرأة «التى بلغ بها التأثير من فراقه مداه، وهنا جاءت هذه العبارة كالقنبلة: «فجأة اعتصرت يده وبكت» حيث جاءت كلمة «فجأة» بعد توقف المترو، وهو ما أوحى بأن التوقف جاء مرتبطا بما ذهبت إليه من ضرورة الفراق.. ومن ثم تصبح المفاجأة هى مفاجأة التوقف الذى فجر عواطف المرأة على هذا النحو (خاصة أنهما كانا يقفان بجوار

الباب المغلق الذى يبدو أنه فتح فجأة) وليس فقط مفاجأة هذه العواطف. ومن هنا يصبح التوقف ليس خاصا بالمترو على وجه التحديد، ولكنه أيضا توقف لتيار حياة كامل كانا أو كانوا يعيشونه معا.

وبدهى أننا لا نلمح أثرا للراوى ، كما لا نلمح أثرا للشخصية محددة الملامح من حيث الشكل الخارجى والصفات الأخلاقية وعالمها النفسى، حتى الاسم غير موجود، وإنما نتعامل مع مشهد يمثله بشر مجهولون لا يحملون أية سمات، فقط يحملون سمات الإنسان الضعيف الأسيان، فى شفافية. ورغم جهلنا بخلفيات الحياة الخاصة لهذه الشخصيات إلا أن هذا الإبهام هو الذى يتيح كل التأويلات الممكنة، مما ينتج لنا نصا مفتوحا فى مقابل النص المغلق أى ذى الدلالات المحددة الواضحة، بما لا يقبل إعادة التأويل<sup>(8)</sup>، مفتوحا على كل فضاءات التأويل وبناء الدلالة بحسب ما يمكن لخيالنا أن يستوعب. وهو ما ينشط فاعلية القارئ ويجعل منه طرفا مشاركا على قدم المساواة مع المؤلف، بل هو مؤلف آخر لأنه يعيد إنتاج الدلالة حسب ما يطرحه على القصة من افتراضات ينتجها خياله.

على نحو قريب من ذلك جاءت قصة «الوشم» لحمد فاروق مصطفى ، حيث تم تقسيمها إلى مقطعين: أولهما بعنوان «ما حدث ليلاً» والثاني بعنوان «ما حدث نهاراً» فى المقطع الأول (الليل) يسكب إنسان القصة الحبر على ما كتبه على الورق. وعندما هوت رأسه (فجأة) على الورق، ربما يأساً أو قنوطاً مما حدث. تلمخ وجهه بالحبر والكلمات، وعندما حاول، نهاراً، أن يزيل هذه البقع زالت جميعاً ما عدا بقعة واحدة تحولت «فى لمح البصر» وكأنها تسرع قبل الإزالة إلى عجوز يحمل مبخرة وعصا يتوكأ عليها، وبينما يحاول إزالتها اعتلاه الشيب.

حيث يمكننا أن نتصور أن ما علق بوجه البطل إنما هو حالته الخاصة وإحساسه الخاص بالعالم، الذى يبدو أنه سوداوى ومتجاوز وخارق للسائد، بدرجة جعلت القصة تقول بأنه: «لا يدري كيف واثته الشجاعة ليكتبها» (أى الكلمات). ولأنه لا يجرؤ على الجهر بها فقد حاول إزالتها مرة بيده وأخرى بالمياه. ورغم أن القصة قد قالت إن يده «قد هوت على المكتب رغماً عنه فسكبت زجاجة الحبر فجأة» ، فإن ما تقوله القصة على لسان الراوى المحايد (وأؤكد على كلمة محايد هنا) ليس

ملزما لتفهم ما تم، فمن المتاح لنا تماما أن نقول إن يده قد هوت بإرادته، كل ما فى الأمر أن البطل لا يريد أن يبدو وكأنه قد فعل ذلك بإرادته وهو ما نقله الراوى بأمانة. وما الرعشة والدوار اللذان انتابا خلياه إلا الإحساس المتولد عن خطورة ما كتب، ومن ثم يصبح رعبه من ذلك مسئولا عن محاولته محوه. إنها إذن، حالة جبن عن مواجهة العالم رغم الرغبة فى ذلك، وانشغال بضعف الذات وخوائها / وبينما هو يحاول ستر ذلك بالاغتسال بالماء وإزالة ما علق بوجهه من حبر وكلمات، فإنه يصبح ضعيفا فعلا. وربما توهم القصة، فى تأويل آخر : إلى طرح تصور أسطورى لذات غير قادرة على التحقق والفاعلية. ويمكن أن تطرح هنا عدة تأويلات أخرى. إلا أننا بذلك نجد أنفسنا أمام فضاءات لا نهائية لنص لا يصنع إلا أن يضع أمامنا عدة علامات بفرشاة متعجلة وغير شغوفة بالبوح، والأمر كله مرهون بقدرة الطرف الآخر (المتلقى) على التصور والفهم.

رغم ما سقته فإن تعدد هذه الاتجاهات لا يعنى تفضيلا لأحدها على الآخر ولكنه يعنى محاولة لرصد ملامح ودلالات كل اتجاه: كما أن تجاورها (رغم كل ما تقدم) قد يعنى من زاوية

أخرى دلالة على الفنى والثراء للحياة الأدبية التى سوف تقيد بلا  
شكل فى تخليق وجهات سردية وأبنية فنية تعبر بدرجة أكبر عن  
إيقاع عصرنا والاحتياجات الحقيقية لقارئنا.

## الهوامش

- ١ - هـ. ساس أنا ماريا، أعلام الرواية الحديثة (بالمجرية) يودابست ، ١٩٨٧ ، ص ٢٠.
- H. Szasz Anna Maria, A modernregeny mesterei, Tan konyvkiado, budapest. kiadas, 1987, 20.
- ٢ - نفسه ص ٢١.
- ٣ - فيما يتعلق بمفهوم «القصة القصيدة» انظر إدوارد الخراط، الكتابة عبر النوعية - مقالات في ظاهرة القصة القصيدة، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٤م.
- ٤ - انظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي ، بيروت - الدار البيضاء ١٩٨٩ ، ص ٣٧٧.
- ٥ - د. بوطيط عبد العالي، مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، مجلة عالم الفكر، ربيع ١٩٩٣، ص ٣٢.
- ٦ - د. صبرى حافظ ، الخصائص البنائية للاقصوصة، مجلة فصول، صيف ١٩٨٢، ص ٢٩.
- ٧ - حول مفهوم «الايقونية» أنظر : د. صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر، القاهرة، باريس، ١٩٩٠ ص ١٣.
- ٨ - انظر : سعيد يقطين : انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص ٢٣.

## تجربة الحياة ومازق الإنسان في القصة القصيرة في الفيوم

الرغبة في اختبار العالم وقراءته، هي الملمح المشترك الذي يتحقق لدى كتاب القصة القصيرة الخمس الذين أتعرض لهم في هذه الورقة، حيث يتراوح هذا الاختبار وتلك القراءة بين الطرح الوجودي لمشكل إنسان هذا العصر، واستخدام تقنيات حديثة في القص، مثلما نجد في مجموعة «الرسالة الثانية» لأحمد طوسون، وبين التعامل مع الحادث اليومي المعتاد والمعاش كعلاقة الرجل بالمرأة، واستخدام نسق القص التقليدي الحكائي، في مجموعة «أمسيات عائلية هادئة» لمنتصر ثابت وبين هذا وذاك تأتي مجموعة «سواقى بتضحك... سواقى بتبكي» لسيد معوض عثمان، وقصص عبد الوهاب محمد، وحمدي أبو جليل.

حيث ترتكز جميعا على حس تأملى يحمل فى الأغلب طابعا  
مأساويا عند التعرض لعلاقة الإنسان بالحياة والوجود، أو  
الواقع اليومى، على السواء.

وباستثناء مجموعة «أمسيات عائلية هادئة» لمنتصر ثابت،  
سنلاحظ سيطرة رؤية مونوفونية أحادية الصوت، تحمل طابعاً  
تأمليا، وتنحو باتجاه تناول العالم من خلال بعد ذاتى. حيث  
يتغلب تكتيك الاسترجاع «الFLASH باك» الصريح أو الضمنى،  
والحركة الحرة داخل الزمن، فى ظل غياب نسبى للخارج  
الواقعى المعاش، فى مقابل حضور صريح وقوى لرؤى الداخل  
النفسى الغنى والمعقد. وهو ما يفسح المجال لطرح رؤية كابوسية  
للعالم وللمصير الإنسانى.

وبذلك نحصل من خلال هذه الكوكبة من كتاب القصة فى  
الفيوم على تنويع على قدر من الثراء، تنتظمها جميعا روح  
التجربة، بدءاً من تجربة الكتابة وتقنياتها السردية، ووصولاً إلى  
تجربة الحياة وطريقة فهمها والموقف منها.



(١)

فى مجموعة «الرسالة الثانية» يقدم أحمد طوسون بانوراما متعددة المشاهد للإحباط والتشويؤ اللذين يمكن أن ينتابا إنسانا يحيا واقعنا المعاصر. حيث تحاصره عناصر القهر والعنف وتكبل طاقات المقاومة لديه، فيفقد إحساسه بالمكان والزمان ويصبح السؤال عنهما محض عبث، كباقي عناصر المشهد. يبرز هذا المعنى بوضوح فى قصة «السؤال عن الوقت»، حيث نقابل كائنا بشريا قد انزوى فى ركن ضيق من مكان مجهول الهوية، وأخذ يواجه ما يشبه عملية استجواب بإحدى دوائر الأمن، مطالبا، على لسان أحدهم أن «يكتب»!! وحينما يبحث عن المتكلم تلكمه يد، ثم يواجه بنفس الطلب مرة أخرى، وحينما يجيب: «لا أكتب» ، تلكمه ذات اليد، أو أخرى غيرها، ويتكرر الأمر هكذا، حيث يتصاعد التعذيب والنكال إلى أن «يكتب»، ومن ثم يعود يرقد منزويا فى ركن ضيق آخر من المكان، وعندما يشعر بأن هناك من يشاركه المكان يسأله عن الوقت فيبتسم دون إجابة. ثمة عنصر آخر يتوازى مع هذا الخط السردي، هو عنصر الدوائر، حيث يقسم الكاتب قصته إلى ما يطلق عليه: «دائرة

أولى» ثم «دائرة ثانية».. إلخ، ونجد كذلك هذه الإشارات المستمرة إلى «الدوائر» فى ثنايا القصة، مثل أن يقول: «حين قال لى أن الدوائر مهما اتسعت تنتهى بنقطة صغيرة.. صدقته فسررت فى طريق الدوائر ألف عام»، وكذلك: «لغة الدوائر حلزونية، الملامح تخترق المرات الضيقة، تدهس كل القواعد الهندسية، لغة قابلة للطرق..»، ثم أخيرا: «الموت.. الموت، لغة الجهلة بقواعد الهندسة الدائرية». ورغم غموض المعانى التى يمكن أن تفصح عنها هذه العبارات، إلا أن حضورها، إلى جانب التقسيم الداخلى للقصة إلى دوائر، إضافة إلى الجو العام الذى سبق إيرادها، يمكن أن يشى على نحو ما، بدائرية الحركة، ومن ثم ، لا نهائية المعاناة وأبديتها. ورغم أن الدائرة ذات مدلول مكانى، إلا أن الدلالة الزمنية لها يمكن أن تتولد من خلال أى مفهوم أو معنى «للوقت»، وهو ما تفصح عنه العبارة الأخيرة فى القصة، عندما يقول : «سألت عن الوقت، ابتسم ولم يحاول الكلام». إنه الرفيق الذى خبر مسبقا فحوى وجوهر ومعنى الواقع الذى يحياه صاحبنا بعد أن علمه لغة الدوائر ، كما أتصور. ولعل السخرية المتولدة عن ابتسامته تكتسب عنصرا آخر هو اليأس

عندما تضاف إليها عبارة: «ولم يحاول الكلام». فلم يعد هناك معنى لأى شىء.

يذكرنا هذا المشهد الكابوسى بعوالم فرانز كافكا، خاصة فى روايته الأشهر: «المحاكمة» أو «القضية»، على اختلاف الترجمات، غير أنه فى حين أن بطل كافكا يحاكم ويتم تعذيبه على جريمة لم يرتكبها ولا يعرفها، وربما لا يعرفها أحد على الإطلاق، فإن بطلنا يحاكم ويعذب لإجباره على «الكتابة». ورغم أن القصة لم تفصح عن المحتوى المطلوب كتابته أو الاعتراف به، فإنه يبدو أنه اعتراف من نوع غير مرغوب فى فعله. على كل الأحوال فإن تجهيل هذا الاعتراف وعدم تحديد تفاصيله يمنحه دلالات مطلقة، بما يمكن أن يؤدى إلى معنى كشف أو تعرية الذات، ومن ثم، تشيئها. وإفقادها إنسانيتها المستمدة من خصوصيتها، وتحويلها إلى مشاع. وهذا الأمر ليس موقوتا بزمان معين، فالدلالة الدائرية وانمحاء معنى الوقت، اللذين استخلصناهما قبل قليل، يمنحان هذا المعنى بعدا أزليا مطلق الامتداد، هو ما يلتقى من ناحية أخرى مع دلالة المحاكمة عند كافكا، التى يتحول بطلها فى رواية لاحقة إلى «مسوخ» بعد أن

جرى تجريده من إنسانيته التي تعنى ذاتيته.

إن الرؤية التي طرحها القصة للعالم، على هذا الأساس، لا تختلف عن رؤية كافكا، سوداء متشائمة، رؤية بشر معذبين لا يعرفون سببا لهذا العذاب ولا منزعا للخلاص منه، ومن هنا يتولد اليأس والإحباط، ومن ثم، العيث، وربما، بعد ذلك الجنون أو الانتحار.

هذه الرؤية التي تتكرر في كل قصص أحمد طوسون، تقريبا: «رسالة، العصفور الفقيد»، «الفوضى.. دمي»، «الأحمر القاني»، «استنزاف».. إلخ (لاحظ دلالة العناوين) هذه الرؤية، تقوم على أن الألم جزء من بنية الوجود الذاتي للفرد، الذي يحيا بدوره ككيان منعزل، وليس جزءاً من كيان كلي يمثل المجتمع. إن افتقاد التعليل المناسب للألم الإنسان من حيث كونه كائنًا اجتماعيًا، يحيا في وسط اجتماعي يتضمن عوامل يؤس الإنسان وعوامل نفى هذا البؤس، من خلال فهم القوانين الاجتماعية - الطبقيّة السياسية هي التي تقف وراء إنتاج مثل هذه الرؤية. فالعالم - الواقع، يتم طرحه هنا باعتباره كيانا مغلقا مستعصيا على الفهم، ومن ثم، مستعصيا على التغيير،

وتصبح النتيجة المنطقية هي أن يؤس الإنسان أمر طبيعي، فهو جزء من طبيعة وجوده. وتلك هي النظرة المضادة للواقعية التي أدانها لوكاتش بكل قوة.

لقد اعتمد أحمد طوسون تكتيك الاختزال وكرس بناءه السردي للملاحقة تحولات حالة بطله الروحية، دون الدخول في التفاصيل المتعلقة بالمكان أو الزمان أو الشخصية، أو المظهر الخارجي للعناصر وهذا المنحى يعد بذاته دالا، على نحو ما، من حيث اتساقه وتناغمه مع عوالمه القصصية ورؤيته للعالم. كما أن استخدام تقنيات الاسترجاع والكولاج، خاصة في قصة: «رسالة العصفور الفقيد» التي تذكر بتكتيك بناء رواية «ذات» لصنع الله إبراهيم، وكذلك استخدام تكتيك السخرية، القائمة على مفارقة توليد الهازل من المأساوي، هو ما يمنح قصته عمقا فنيا جماليا غير خفى وفعالية تأثيرية كبيرة. وإن شاب ذلك قدر من الافتعال في بعض المواضع نتيجة لعدم تخليق المجاز من خلال منطق داخلي متماسك تطرحه بنية العمل، مثل محاولة بطله تقليد العصفور في طيرانه ثم إصابة العصفور، في قصة «رسالة العصفور الفقيد»، كل ذلك يحدث دون دوافع يحتملها البناء

الداخلي للقصة، فهي ممكنة الحدوث وواضحة الدلالة من الناحية المجازية، ولكنها ليست ضرورية الحدوث من الناحية التقنية، مما يصيب العمل بالتدخل وعدم الإحكام. وهو نفس الأمر الذي ينطبق على قصة «الفوضى.. دمي»، حين يقع بطله بين اختياريين: إما «ألفوضى». أو الامتثال للاستلاب الذي يتقنع بمقولة «النظام»، وهذا طرح خفيف لمشكل إنسان عصرنا، وضعيف من حيث دلالاته الفنية والفكرية، حيث تصبح ثورة البطل على خيوط الدمي التي تحاول تقييد حركته، ليست خلاصا بالمعنى الحقيقي، بقدر ما هي وقوع في استلاب جديد، تمثله عبارة : «نحن جيل الفوضى.. هلم إلينا».

## (٢)

يتصاعد هذا الطرح الوجودي في قصص عبد الوهاب محمد، حيث يأخذ منحى فلسفيا، يقوم على توظيف المفارقة الناجمة عن ثنائية الحياة والموت، الحلم والحقيقة، مما يوجه البنية القصصية وجهة تأملية خالصة، ذات طابع صوفي في كثير من الأحيان.

فى قصة «البديل»، ىجرى إحصاء التلميذات، حيث يتبين غياب إحداهن، وعندما يتكرر الغياب، يضع مدرس التربية الزراعية زهرة صبار فى الجزء المخصص للطفلة الغائبة. الأمر الذى يفصح عن حقيقة هذا الغياب، إنه الموت الذى تتفجر دلالاته المساوية من المقابلة بين الشجرة، التى تفرسها كل تلميذة فى حوضها، وزهرة الصبار، معبرا عن منحنى دلالى إنسانى متأمل أسيان، سنجدّه يتواصل فى قصص عبد الوهاب محمد اللاحقة، حيث يصبح الموت قانون الوجود والأشياء، المؤسسة هى قدر الإنسان والقانون الذى يحكم مصيره، لا من حيثى هى نتاج صيرورة منطقية معللة بطبيعة وقوانين الوجود الاجتماعى والتاريخى المحدد، بل من حيثى هى بنية قارة فى جوهر الوجود ذاته، ومن حيثى إن هذا الوجود يتحرك وفق ميكانيزمات مغلقة ولا يمكن فهمها، ومن ثم لا يمتلك الإنسان إزاءه إلا أن يفغر فاه متأملا حزينا.

فى قصة «ابن ستيتة» تزوع القرية عندما تشاهد أشباحا غريبة تهبط من السماء فى الساحة الكبيرة، وعندما لم يستطع أحد الدخول إلى المكان، رعبا مما شاهد، ويضطر «ابن ستيتة».

عبيط القرية (التمطى)، إلى أن يدلف إلى مصدر الرعب، هربا من اضطهاد الأطفال، وهو ما جعل القرويين كمادتهم، يعتقدون فى بركة هذا المسكين . وعندما أخذ الأطفال يلعبون، مطمئنين، بعد ذلك فى المكان الذى كسر رهبته «ابن ستيتة» أخذت القرية تشكو من رائحة كريهة تنبعث من المكان. بما يوحى، على نحو ما ، بوفاة ابن ستيتة وتعفن جثته، خاصة أن أخباره قد انقطعت بعد دخوله المكان.

وهنا يحق لنا أن نتساءل ما المقصود من كل هذا؟ ما الذى يمكن أن تومئ إليه واقعة أن هناك كائنات تهبط من السماء وأخرى تعود إليها؟ وكيف يمكن تصور حادثة مقتل «ابن ستيتة» إن لامعقولية الحدث منذ البداية، ولا أقول غرائبيته، بتعبير تودوروف، فللغرائبية مفهوم مختلف، تقضى إلى عبث كل هذه الأسئلة والإجابات المفترضة عنها. وربما أراد الكاتب النسج على منوال روائى أمريكا اللاتينية، خاصة جايريل جارسيا ماركيز، من خلال استحضار روح الأسطورة والاستجابة للوعى العجائى الذى يمثل بنية الثقافة المحلية. غير أن العجائبية تحافظ على منطقة «أظن» بتعبير تودوروف، فيمكن أن يحدث هذا



أو لا يحدث وأن يأخذ في النهاية طابعا مجازيا لا يفضى إلا الى تكريس الدلالة ومنحها أبعادا أكثر تأثيرا ، وفي النهاية فإن السياق الحدثي، الذي يخلق منطقا خاص من العمل، هو الذي يمكن أن يسمح بهذا أو لا يسمح، وهذا كله غير متحقق على نحو ما لدى كاثبنا. ولا يبقى لنا إلا معنى وحيد يمكن اقتناصه من بين ثنايا هذا العمل، هو فكرة الخلاص من لعنة ما، أو وباء ما، وأن يتحمل هذا الكائن اليأس وزر أهل القرية جميعا، فيصبح بمثابة القادى أو المخلص. وهذا النمط من الوعي غير غريب عن ثقافتنا الشعبية والدينية. وهو المعنى الذى يمكن أن يردنا إلى مفهوم الفارماكوى pharmakoy عند اليونان القدماء، حيث كان يتم التضحية بأحد البائسين، عندما تصيب المدينة لعنة من نوع ما أو من وباء خطير، وهو ما تطور بعد ذلك بإمكانية أن تكون هذه التضحية بأحد النبلاء أو الملوك، وهو ما نجده بوضوح فى مسرحية «الملك أوديب» لسوفوكليس. هل يمكن أن يكون طقس التضحية هذا، هو ما يفسر سر مقتل «ابن ستيتة»؟.

هكذا يتعامل عبد الوهاب محمد مع مأساة إنسان عالمنا، إنه لا يمتلك إلا الدهشة والتأسى الحزين. تماما مثلما نجد في قصة «عندما دق جرس الباب»، عندما يحلم شخص بأن أنبوية البوتاجاز قد انفجرت في منزل صديقه فاشتعل كل شيء وانتقل هذا الصديق مشوها إلى المستشفى، وإذا به يفاجأ في اليوم التالي بمن يخبره، في الواقع لا الحلم، بأن أخاه يرقد مصنابا في المستشفى من جراء انفجار أنبوية البوتاجاز... هكذا ...

لا شك أن الكاتب مشغول إلى حد كبير بمحاولة فهم كنه الإنسان، واكتشاف أغواره، وتأمل مصيره، لكن قدرات القص عنده، من رؤية وسرد ، لا تقضى به إلا إلى مجرد الاندهاش الذي يفتقر إلى عمق المعنى وقوة الدلالة.

غير أن هذا لا يقلل من إمكانية ملاحظة جمال غير خفى يترقرق في قصص عبد الوهاب محمد حيث تتفجر الدهشة عنده، ليس فقط من غرائبية الحدث أو لا معقوليته، ولكن أيضا من المقابلات الطازجة بين عناصر متوازية، وهو ما يخلق سيمتريّة وانسجاما أخاذا، يمنح قصصه جاذبية جمالية ذات طعم خاص. حيث تصبح دائما العبارة الأخيرة بمثابة حجر

الزاوية في بناء القصة، فهي تبرز بمثابة «الجواب» لعدة «قرارات» سبقته، إذا جاز التعبير. وهو ما يجعلها تحقق بمفاجأتها الصادمة توازنا تركيبيا على كبير من التأثير، يجعل من القصة كيانا مكتملا ومتماسكا تماما، من الناحية الشكلية. ولعل أكثر قصصه تماسكا وقوة، سواء من ناحية التركيب أو الرؤية، قصة «الحفيد»، حيث خلق توازنا فنيا رائعا بين وفاة الجد، الذي كان يجب «حفيده والصيد والبحر والدنيا»، على حد تعبير القصة، وبين انسلال الحفيد من بين جموع المعزين الحزاني، حيث - تكمل القصة - «وحمل السنارة واتجه الى البحر»، حيث يبدو الاتجاه إلى الصيد والبحر، على هذا النحو، وكأنه رسالة ييئها الحفيد، الذي وجد في ذلك أبلغ وسيلة للعزاء وحفظ ذكرى جده. فضلا على تناسب ذلك السلوك، تماما، مع نزوعه الطفولي الخاص. إن ما يمنح القصة جمالها وتماسكها الفني وطرحها الدلالي هو الدهشة المتولدة من هذا الانسلال المفاجئ والدال على دهشة تحمل سحرا وعمقا هذه المرة.

(٣)

فى دائرة مشابهة تتحرك قصص مجموعة «سواقى بتضحك... سواقى بتبكي» لسيد معوض عثمان، حيث نلحظ نفس النزوع نحو تأمل تجربة الحياة وأثرها على مصير الإنسان وتكوينه الروحى والمزاجى. وذلك فى مقابل الموت، كعنصر نقيض، يقوم، متوازيا مع الحياة كأحد حقائقها التى لا يمكن اغفالها والذى، رغم ذلك، لا يستطيع إيقافها. فالحياة هنا كالساقية، تستمر فى الدوران. لكنه دوران التكرار، لا دوران الاضطراب والتطور. أنه عود على بدء وهو الأمر الذى يحيلنا مرة أخرى إلى ما ذكرناه عن مفهوم الدوائر فى قصص أحمد طوسون، التى سبق مناقشتها، حتى أنه بدلا من تقسيم القصة إلى دوائر تنقسم إلى سواق، فنجد الساقية الأولى، الساقية الثانية.. إلخ، غير أن هذه الديمومة الدائرية هنا، ليست مطلقة القتامة، فسواقى الحياة مرة تضحك وأخرى تبكى، كما يقول عنوان المجموعة والقصة الرئيسية بها.

يولد إنسان القصة بعد رحيل جده بأيام، وهو ما يبدو كأنه تعويض عنه، أو استمرار له. تماما كما رأينا فى قصة «الحفيد»

عند عبد الوهاب محمد، وكما هو فى قصة «زمان» وقصة «باب الوداع» (وإن كان على نحو آخر مختلف نسبيا) فى نفس المجموعة التى نناقشها الآن. غير أنه يأخذنا هنا فى رحلة بانورامية دائرية تتتبع حياة الشخصية المحورية، بدءاً من الطفولة، وحياة المدرسة، والمراهقة، ثم خيبة الحب والزواج، فالإنجاب.. وتدور السواقى، من ثم ، لتأخذ دورة جديدة.

وإذا لاحظنا أن الراوى يتحدث بالضمير الأول (المتكلم) ، لاستنتجنا أن الأمر، إنما يدور فى إطار التأمل والاجترار الذاتى لهذه الصيرورة التى اكتنفت حياته، تلك التى يطرحها كعنصر مواصلة واستمرار لأسلافه، من ناحية، ومع من سيخلفونه ، من ناحية أخرى. على ما فى هذه الحياة من عناصر للفرح وأخرى للحرز. إنه التلون والتحول الدائمين لهذه الحياة اللانهائية. تتأكد هذه الروح التأملية عندما يقول الراوى: «أطيل النظر إليهم جميعا (إلى السواقى). الماء يعلو ويهبط... والبحر لا يمتلى.. انظر للأولى أضحك وللثانية أضحك وللثالثة أبكى والرابعة أضحك والخامسة لا أضحك ولا أبكى والسادسة أبكى ثم أبكى والسابعة تدور مثل سابقتها». إنها انطباعات من يراجع رحلة

عمره، حيث تتبدى له عبر التأمل رحلة دائرية، فيقدر ما ميزها من عناصر للفرح، وما شابها من عناصر أخرى للحزن، إلا أن المنتهى يصبح مجردا من أى انطباع، فتستوى كل المشاعر ويصبح مجرد الدوران هو الغاية، وهو العنصر الوحيد الحقيقي الذى يمكن استنتاجه من كل هذه الرحلة. خاصة أن الفرح والحزن نسيبان ومتحولان أما الثابت الوحيد فهو الدوران. وتأمل معى وهو يعاود النظر : «من الجهة الأخرى (تقول القصة) ، فتصير الأولى هى السابعة». وعندما يأخذ فى التأمل من جديد، وكأنه يتشكك فى استنتاجه الأول، لا يجد الأمر مختلفا من أية ناحية. إن الرحلة برمتها إنما هى مراوحة فى المكان عبر هذه الحركة الدائرية. يتأكد هذا المعنى بقوة أكبر فى العبارة الأخيرة فى القصة.. عندما يجذبه ولده طالبا الشرب من مياه السواقي، إنه يريد الاغتراف بدوره من مياه الحياة – مياه السواقي. ولكن كيف يرى الأب مصير هذه الرحلة، التى لا زالت فى بدايتها؟ إنها ليست أكثر من مجرد ساقية جديدة ستضاف إلى مئات وآلاف السواقي : «بابا عايز أشرب مية السواقي. أنظر فأرى ساقية ثامنة وتسعة وعاشرة ومائة ومائتين وألفا وألفين».

إن هذه العبارة التي تقوم على تجاوز نظرتي الطفل والاب، تلخص رؤية القصة بصورة شاملة للحياة والعالم. ومن خلال التضاد القائم بين النظرتين تتفجر معان جديدة للحياة، تتناسب في النهاية مع موقع الإنسان منها، هل هو بادئ أم منته. هل يختلف سيد معوض عثمان في ذلك عن سابقيه؟ - لا أجد الاختلاف كبيرا. إنها الروح المأساوية المسيطرة، المليئة بالأسى وروح التأمل. الناجمة، في ذات الوقت، عن تلك الرؤية السكونية المراوغة للعالم والحياة. غير أن الكاتب كان موفقا في استخدام تعبير الساقية، كعنصر دلالي وكمعادل موضوعي، لهذه الصيرورة الملتفة حول ذاتها. فهي إلى كونها (أي الساقية) مفردا محليا حميما في البيئة الفلاحية، إلا أنها تكتسب قيمة سيميولوجية، تحمل إشارات ذات محتوى دلالي مفعم بالمعنى والقيمة، متجاوزة لكيونتها المادية المباشرة، إلى أفاق وجودية أشمل. يتم ذلك بصفة خاصة حينما تقترن بالرقم سبعة، ذلك الذي يحمل بدوره دلالات أسطورية مقدسة بلا مرأ: فالسماوات سبع والأرض سبع.. إلخ ولابد أن تكون السواقي، هي الأخرى، سبعا حتى تكتسب ذلك الطابع الأيقوني الأسطوري.

تتواصل هذه الرؤية المساوية المحيطة للإنسان والعالم بعد ذلك فى قصة «والرمز ليمونة» وقصة «باب الوداع» وباقى قصص المجموعة فى الحقيقة، غير أنها تتطور فى قصة «عرس العنكبوت»، لتصبح سخرية سوداء، ذات نزوع رافض ومحتج بقوة، على مفارقة القهر الذى يترجمه الوعى الشعبى المتخلف إلى بطولة يستحق عليها من يمتلك القوة الغاشمة، غير المتأنسة، التهنية والمباركة. حيث يلخص عنوان القصة المحتوى الداللى لعملية الاغتصاب الرسمى، أو قل الافتراس، افتراس البراءة والأدمية، المسماة بفض البكاره، عند الزواج، فى ريفنا. وتصبح المزاوجة بين العريس والعنكبوت محملة بدلالات معنوية ساذجة، خاصة حينما تدير القصة عملية اللقاء بين العريس والعروس بطريقة اللقطات المنتجة، متداخلة مع عملية الافتراس، التى تقوم بها حشرة العنكبوت لحشرة الخنفساء. فبينما تقبع العروس فى زاوية الغرفة على الحصير الممزق (لاحظ فقر المكان الرث وتقابل التشبيه مع شق الجدار الذى يسكنه العنكبوت ويتم داخله عملية الافتراس الحقيقية) ويقترب منها العريس، إذا بها تشاهد، «رائفة البصر - كما تقول القصة



- خنفساء تسير محاذية لحافة الحصير، تصل لأحد الشقوق» فتصبح زاوية الغرفة، بذلك متداخلة في الدلالة مع «أحد الشقوق» إذا صبح القول بالتوازي الدلالي بين العروس والخنفساء، والعريس والعنكبوت، ومن هنا تأخذ المشاهد المعروفة في التداخل والتوازي، حتى إذا وصلنا الى منطقة اللقاء بين العريس والعروس، تواصل القصة إكمال المشهد، لكن على صعيد العنكبوت فقط : «العنكبوت يحاول إحكام قبضته على فريسته، يده تعربدان في ثنايا جسدها». ثم تواصل «خيوط العنكبوت تلتف حول الفريسة ولا فرار، الفريسة ترتفع وتنخفض أطرافها ، وشقوق الغرفة تضيق وخيوط العنكبوت تزداد التفافا حول الجسد النحيل». هكذا تمت عملية الافتراس على الصعيدين المعنوي والواقعي في نفس الوقت، مكتسبة بذلك أبعادا شعورية بالغة القوة والكثافة والتأثير.

يتجاوز مع ذلك مجاز آخر، حيث إن العريس كان يحتسى الخمر قبل بدء هذه العملية، وهذا أمر تقليدي في مثل هذه المناسبات، وبعد نهايتها تقول القصة : «على حافة الحصير انقلبت زجاجة الخمر». وهو ما يعنى الفراغ من العملية

الوحشية، مع ما فى التركيب من دلالة قوية على الانحطاط والضالة. ثم تأتى المفارقة البائسة فى النهاية، حينما يخرج العريس من الغرفة، بعد كل ذلك فإذا بالأصوات تتعالى مع الزغاريد مرعدة.. «مبروك يا عريس.. مبروك يا عريس».

هكذا يطرح سيد معوض عثمان رؤيته لشريحة هائلة الاتساع فى واقعنا. إن هذه الرؤية، رغم روح الأسى التى تكتنفها، إلا أنها تحمل من معانى الاحتجاج والرفض، ما يجعلها تشكل موقفاً منحازاً بقوة حقيقية إلى جانب الإنسان واحترام آدميته فى مواجهة المواقض الوحشية. وهنا ينتقل سيد عثمان إلى مساحة أرقى فى مضممار قصه الجميل، إلى مساحة الطرح المدرك جمالياً، بصورة إيجابية للمشكل الحقيقى للإنسان.

تتصاعد هذه الإيجابية، لتصبح موقفاً مقاوماً حتى الموت، دفاعاً عن الكرامة والشرف الشخصى فى قصة «شارب من يخلق» حيث تعود بنا إلى أجواء قصة «السؤال عن الوقت» لأحمد طوسون. غير أن الفارق، أن البطل هنا لا يستجيب لما يملأ عليه قهراً ويموت دون ذلك بينما انهار بطل

أحمد طوسون مهزوما .

يقوم بناء القصة على التصارع بين من يريدون خلق شارب إنسان القصة وبينه، حيث يقاوم مضربا عن الطعام فيمسقط في أيديهم عندما يحاولون خلق شاربه لحظة وهنه، ظانين أنه قد أغمى عليه، فإذا به قد مات. ومن ثم تصبح مشكلتهم: «نخلق شارب من الآن طاعة للأوامر؟». ومن الواضح أن الشارب يمثل كيانا سيميولوجيا دالا، في المجتمع الذكوري الأبوي، على الرجولة والمنعة والفحولة. ومن ثم يصبح الاعتزاز به اعتزازا بهذه المعاني، أى بشرف الذات وإبائها. ويصبح الموت دونه بطولة حقيقية، حسب هذا المنطق. وعلى الرغم من أن القصة لم توضح طبيعة هؤلاء الذين يسعون إلى خلق شارب إنسان القصة، ولا أسباب ذلك، وعلى الرغم من تهافت الموضوع برمته، إلا أنها (القصة) تمثل مع سابقتها رؤية أكثر إيجابية في قص سيد معوض عثمان يقوم على إمكانية فهم العالم وتغييره، أو على الأقل مقاومة بؤسه عن طريق طرح جمالي متطور.

(٤)

فى قصة «الزعم» يضرب حمدي أبو جليل فى أرض أخرى، فى أرض اليوتيبيا والمثل الأعلى المقتقد، الأب الروحي الذى أضمن إنسان القصة الوثوق المطمئن فيه كنموذج يتصوره مطلق الصواب والمعرفة والعلم والعدل والتواضع مجتمعين. هذا الوثوق هو ما يجعل الفتى (الراوى) مستريحا مطمئن البال، فهو يحمل عنه هموم التفكير والقلق، ويمنحه وضع المتلقى المسترخى، الذى يستقبل ما يبثه وهو فى مأمن من احتمال الخطأ أو الزلل، يقول «فى الساعة الخامسة من مساء كل خميس يحمل عنى كل الأخبار المكتوبة وغير المكتوبة وتراب المدينة العالق بخلقى والجوع».

إن حمل الأخبار قد يعنى القدرة على التحليل والفهم ومن ثم تلقين المعرفة، ويصبح عطف «تراب المدينة» و«الجوع» على «الأخبار» موحيا بالوظيفة المزدوجة لهذا المعلم فهى ليست مقتصرة على الجانب المعنوى، ولكنها قد تمتد أيضا إلى الجانب المادى، حيث الإعالة، وهو ما يجعل من تلك الشخصية كيانا مطلق الفاعلية والأهمية بالنسبة لإنسان القصة. حتى إذا تغير

الأمر فجأة وأصبح عليه أن يستقل بذاته، قائلا في الجملة الأخيرة في القصة «اليوم أثقلنى حملى الأخبار المكتوبة وغير المكتوبة وتراب المدينة العالق بحلقى والجوع». لأدركنا مقدار الكارثة التى حاقت به والبؤس الذى انتابه: إن تكرار العبارة بنصها مع استبدال كلمة «يحمل عني» بكلمة «أثقلنى» يوضح بجلاء حجم ما أصاب هذا الإنسان من فاجعة. وإذا كان هذا الذى يحمل كل الأعباء هو «الزعيم» كما يقول عنوان القصة، الذى كان ينوب فى كل شىء، حتى التفكير، فإنه لابد من الالتفات إلى طبيعة هذا الزعيم التى تتبدى شيئا فشيئا فى ثنايا القصة. فالبداية تصور هذا الزعيم متشككا فى التاريخ طارحا رؤى جديدة: «يبسط التاريخ، يؤوله، يهلهه، أمامه يشك فى كل الكم المحفوظ بين رقائق الذهب». والنهاية تصوره بطلا ومحاربا مغوارا ومن طراز أسطورى ثم حاكما مثاليا فى عدله وتواضعه: «يقف أمام بائع الفول على ناصية الشارع يطلب طبقا بالزيت الحار». وهذا أيضا منحى أسطورى. غير أنه بين هذه وتلك يبرز هذا الزعيم غريب الأطوار فهو يتحدث مضطربا: «أفكاره عاصفة تحمل كل فيروسات الخراب»، ثم بعد ذلك نراه متطرفا

فى انفعالاته إلى حد غير معقول: «يثور حتى يخرج من جلابيبه» ثم «يسعد حتى اهتران جدران الغرفة غير المدهونة». هذه الانفعالات المنفلتة، هى التى توحى إلينا بطفولية هذا الكائن ومزاجيته المنقلبة، ولا نستطيع أن نسوغ هذه التركيبية المضطربة إلا بتصور أن هذا البطل، إنما هو نموذج زمن المراهقة، المنفعل المتطرف، البكر، الذى يغذى كل أحلامنا المعقولة وغير المعقولة، كل الأحلام فى يوتوبيا يظللها النبل والعدل والحرية، تلك التى صورتها ذهنيّتنا الطفولية الغفل، على أنها ممكنة التحقق بكل بساطة، حتى إذا وعينا على الحقائق المغايرة للواقع والتاريخ، اكتشفنا سراب كل ذلك، فلقد مات «الزعيم». وتلك هى المفارقة التى تفجرها القصة فى نهايتها، فقد كان كل ذلك وهما من أوهام المراهقة، لم يعد قابلا للاستمرار، وتعين علينا أن نحمل وعينا بأنفسنا ومأساتنا على أكتافنا.

إذا صح هذا التخريج، فإننى أستطيع القول إننا أمام رؤية مراجعة تقوم على نقد الذات والسخرية منها وإن كان ذلك مصحوبا بقدر من الأسى والحنن، ربما الحنين إلى هذا العالم البكر المفعم بالبراءة والمشاعر الحرة. ولكنها على أى حال رؤيا

تطرح البديل الأرقى، الذى يمكن تسميته مع جولدمان «الوعى الممكن» الذى تحول فى خضم التجربة عن وعى كان قائماً فى عجز القصة. بمعنى آخر يمكن القول بأنها رؤية تحمل معنى الفطام الفكرى والعاطفى والاجتماعى الذى لم يعد من بديل سواء.

وإذا كانت هذه الرؤية قد ساقها حمدي أبو جليل عن طريق بطل كتب عليه أن يجتاز هذا البرزخ، عابراً نحو طور آخر جديد، فيما يشبه «طقس العيور» البدائى، حيث يتحمل من المخاطر ما يثبت نضجه وقدرته على الانضمام إلى صفوف الرجال، فإن الجانب الذاتى النفسى، هو المساحة التى يتم من خلالها إبراز ذلك، وهو ما يدل عليها استخدام ضمير المتكلم. فالأنا هى العنصر الأكثر حضوراً، وربما هى العنصر الموضوعى الوحيد المباشر وهو كذلك ما يتيح طرح الحدث على هذا النحو الفنتازى. كما يتيح رصد هذا التحول على داخل الذات، كعنصر مقابل للخارج، الذى تفرد بالفعل. وذلك من خلال استخدام «المنظور الداخلى» الذى يقوم على تقمص الكاتب للشخصية ويحكى بلسانها الأحداث، مع ما يترتب على ذلك من

نتائج فى الكشف عن عالمها الباطنى وسرائرها الشخصية،  
وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب تبعاً لجيرار جينيت.

#### (٥)

فى منطقة أخرى يواصل منتصر ثابت خط سابقه فى طرح  
رؤيته لتجربة الحياة ومازق الإنسان بها . ولكنه، خلافاً لهم  
جميعاً، لا يتعامل مع مواضع مجتمعية أو مؤسسية. كما  
يبتعد عن الجانب الوجودى الذى يقترب من روح التفلسف أو  
التأمل، بل يتعامل مع جزء خاص وحميمى ويومى فى حياة  
الإنسان الفرد، حيث تكمن علاقته الخاصة جداً مع شريك حياته  
- الزوج .

ولا يطرح منتصر ثابت قضيته الكامنة فى العلاقة بين الرجل  
والمرأة من زاوية رصد التحولات التى أدت بالأمر إلى أن يصبح  
مشكلة حقيقة تستحق التناول الإبداعى عبر مجموعة قصصية  
كاملة، من خلال أثرها على الإنسان. ولكنه يطرحها فى قالب  
يقوم على رسم صورة كاريكاتيرية، عمادها المفارقة، التى تقوم  
بدورها، على التناقض الهائل بين الظن الأولى المستند إلى فكرة



نعيم الحياة الزوجية كمسألة بدهية، وبين الواقع الذى يفارق ذلك ويختلف عنه إلى حد التضاد، فيتولد الإحساس بالخديعة ، ومن ثم حالة الإحباط أو التمرد.

وتبرز روح السخرية بدءاً من العنوان : «أمسيات عائلية هادئة»، بما يخالف حقيقة هذه الأمسيات، داخل المجموعة، أيما مخالفة ، فهذه الأمسيات مليئة بالصراع والاختلاف وربما الوصول إلى حافة القتل أو الجريمة كما فى القصة التى تحمل ذات عنوان المجموعة. إن الحدث هنا يجرى على هيئة يوميات، تتسلسل عبر أسبوع كامل، يبدأ من الأحد حتى السبت التالى، وهو ما يوحي بوتيرة متكررة ذات طابع دائرى ملتف حول ذاته ويكرر نفسه، فهى لا تنى تتجدد، وإن بمحتويات مختلفة. حيث تدور حول الشكوك الزوجية، التى تبدأ بالتشكك فى ما وراء جرس التليفون المجهول، ثم التشكك فى أسباب عدم تناول الطعام بشهية.. الخ.. الخ. إلى أن يقرأ الزوج فى يوم الجمعة تحقيقاً صحفياً عن جرائم الزوجات فى حق أزواجهن، فيصيبه الرعب ويدخل إلى غرفة مكتبه وقد أغلق بابه بالمفتاح خشية أن يتكرر معه ما قرأ عنه حتى يفاجأ فى اليوم التالى بيد زوجته

توقظه، فالمفاتيح فى المنزل تفتح على جميع الغرف. هكذا يتيقن من أنه لا مفر من هذه الزوجة القادرة ولا حماية منها، فيكون البديل الوحيد هو الاستسلام: «استسلمت لقدرى بين يديها». إن القدرية هنا تأتى على نفس الطريقة الساخرة، فانقلاب الوضع التقليدى الذى يسيطر فيه الرجل بصورة مطلقة، إنقلاب هذا الوضع جذريا إلى أن تسيطر فيه المرأة بنفس الصورة المطلقة، بحيث تصبح سيطرتها قدرا لا فكاك منه ولا مهرب، هو الذى يخلق تلك المفارقة الساخرة، فضلا عن أن تكون تلك الأمسيات هادئة من الأصل على هذا النحو.

نحن إذن أمام أوضاع مقلوبة، جرت صياغتها لإبراز مقدار التحول فى طبيعة الحياة الزوجية. إن تلك الرؤية الساخرة التى يطرحها الكاتب لهذا العالم، لا تخفى رغم ذلك تلك النزعة التأملية التى تم رصدتها فى الأعمال السابقة وإن كان بدرجة أقل للغاية، كما لا تخفى هذا الأسى الخفى الذى تشف عنه تلك اللغة السردية، التى يغلب عليها الحوار، من ناحية، بما ينم عن تناطح كيانين على قدر متقارب من القوة، أو يغلب عليها الاجترار الذاتى، من ناحية أخرى، بما ينم عن مقدار الأرق

الذى يمكن أن تسببه إشكالية كتلك.

إن يومية وقائع تلك القصص وسعيها الدائم وراء الإدهاش والسخرية من الأوضاع المقلوبة، هو ما يجعلها تخلو من الرمز أو الإحالات الشعورية، إلى دلالات غير مباشرة، أو الاقتصاد السردى والتكثيف الصياغى، كما وجدنا فى الأعمال السابقة، كما أن الولوج برصد مشكلات العلاقات الزوجية، دون رصد إطارها المجتمعى التاريخى الكلى، هو ما جعلها تدور فى قالب تقريرى يعانى من التسطيح والتكرار، وخلوها من عمق فكرى وفنى ذى بال.

ولكن هذا لا يعنى أننا أمام إنتاج أدبى وفنى ضعيف القيمة بصورة كاملة، بل نستطيع القول إن روح القص وتقنيته قائمة ومتحققة بدرجة كبيرة. وهو ما يمكن أن يثمر إنجازات أدبية متميزة لو أمكن استثمارها بصورة جيدة وجادة.

\* \* \*

هكذا تكتمل لدينا قراءة تلك المجموعة المتميزة من قصاصى الفيوم، حيث تبرز أمامنا حقيقة ذلك التجانس النسبى فى رؤاهم، وامتياحهم من معين فكرى وعاطفى - شعورى متقارب،

وهذا أمر طبيعي ومفهوم، على الرغم من الاختلافات القائمة بينهم فى استخدام التقنيات القصصية. فلقد تغلبت روح المؤسسة وروح التأمل المشبع عاطفيا، والذي ينحو، أحيانا، نحو مدارج وجودية وصوفية أسيانة، ظهرت بوضوح فى قصص أحمد طوسون وعبد الوهاب محمد وسيد معوض عثمان، ولم تغب عند حمدى أبو جليل، وكانت بدرجة أقل عند منتصر ثابت، وهو الأمر الذى نرجعه إلى سيطرة الوجدان والثقافة الشعبية المصرية بعامة والمحلية (الفيوم) بخاصة، هذا الوجدان الذى يزرع نحو روح الحزن الدفين والتأجج الشعورى الذى يأخذ أحيانا طابعا صوفيا متأملا، إلى جانب النزوع نحو الغرائبية وتلمس المعجزة والرغبة فى الإدهاش والسخرية.

كما لوحظت سيطرة النزوع نحو الخروج عن القوالب التقليدية فى القصص ومحاولة استخدام تقنيات حديثة قامت على التكثيف وإسقاط الزمن والتقطيع السينمائى والكولاج.. إلخ، ولكنها جميعا لم تستطع إخفاء غنائية دفاقة. ولم يفلت من إسهار هذا النزوع إلا منتصر ثابت الذىبقى تقليديا ويوميا وساخرا.

غير أن هذه القراءة قد أسفرت إلى جانب ذلك عن اكتشاف  
إمكانات فنية هائلة، يمكنها أن تضع الجادين منهم على طريق  
إبداعى واعد بأكبر الإنجازات، التى ستضيف وتثري حياتنا  
الأدبية والثقافية، بصفة عامة، بلا ريب.

## غياب الحدث وحضور الذاكرة فى مجموعة « لعبة التشابه »..للمناقشة الباب

«البوح» هو البنية المركزية التى تقوم عليها نصوص هذه المجموعة، من حيث إنه يمثل مدخلا ذا طابع اعترافى يقوم على رصد عناصر العالمين: الداخلى والخارجى على حد سواء، ومحاولة طرح ما ينتج عن تعالقهما وتجادلهما من رؤى وتهويمات. وهو يعنى أن الرؤية هنا لا تقوم على رصد عناصر العالم الخارجى وطرح دلالاتها التصويرية المحددة، ولكنها تحديداً تقوم على رصد أثر هذه العناصر، بمكوناتها الخام وغير المرتبة وغير الموعى بدلالاتها الموضوعية المباشرة (ظاهريا على الأقل) على الداخلى الذى تفجر بالانفعال والمعنى. وهو ما يمنحنا فى النهاية بنية قصصية، لا يمثل الحدث عمودها الفقرى، ولكن يحتل التداعى الحر، الذى توجهه روح الطفل المندھش، البؤرة

المركزية للنص القصصى.

ولعل هذا المنحى فى طرح الرؤية الفنية للعالم يتسق مع الوجهة التى أرسى قواعدها تيار الرواية الجديدة فى أوربا فى بداية هذا القرن، حين اهتزت صورة العالم المستقرة منذ الانتصارات العلمية والسياسية والتحولت الاقتصادية - الاجتماعية فى القرن التاسع عشر. لقد أدى اهتزاز تلك الصورة المستقرة إلى أن أصبح الزمن الموضوعى المعطى بشكل مستقل عن الإنسان، والذي يمثل أحد الأنساق.

صدرت ضمن سلسلة (إشراقات أدبية) عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣.

الصلبة والأساسية لعلاقة الانسان بالعالم، أصبح فاقدًا لصلحيته، بل إنه تراجع خلف المفهوم الجديد للزمن، ذلك الذى يضع الزمن الذاتى المعاش بحاسة الوعى - حسب قياس الأحداث - داخل الزمن الكلى ويجعله يتموضع فى إطاره. وهو ما أفرزه، من الناحية الجوهرية، أعمال هنرى جيمس ومارسيل بروست وجيمس جويس وفرانز كافكا. بل إن أعمال بروست تقوم أساسًا على محور «التذكر» باعتباره الاكتشاف المستقل

عن أى نوع من المنطق للمشاعر والحالات الروحية. وباعتبارها، كذلك الحقيقة الأكثر مصداقية بعد تحطيم الحقائق الأخرى فى زلازل الحرب والتحولات الاجتماعية - الاقتصادية الصاخبة. وهو الأمر الذى يتحقق فى روايته الهامة. «البحث عن الزمن الضائع» فإذا بنا بصدد انتقال واضح لمركز الثقل من الموضوعى إلى الذاتى، من العالم الخارجى إلى العالم الداخلى. وإذا كان «منطق التذكر» يمثل العنصر الرئيسى لحركة الانتقال تلك، من خارج الذات إلى داخلها، فإن «منطق التداعى» لابد أن يمثل بدوره العنصر التشكيلى الأكثر بروزا فى تركيب البنية القصصية. وهو ما يجعل «الحدث» بمعنى السرد الحكائى، عنصرا هامشيا وغير جوهري على أى معنى من المعانى، فيما يختص بكيفية بناء النص. اللهم إلا إذا كان فى حالته المتشظية المتناثرة فى ركام غير متسق من الناحية السببية المباشرة.

هذا المنحى نجده بوضوح فى قصص هذه المجموعة لمناز فتح الباب من حيث حضور منطق التداعى، على حساب الحدث السردى، الذى يكاد يختفى، وحضور منطق التذكر على حساب



الحركة الخارجية فى الزمن الموضوعى. فالحدث الحقيقى يتم داخل الذات الراوية وليس خارجها ولذلك فإننا، فى هذه المجموعة، بإزاء سياحة داخل تلافيف عالم الذات الراوية، لا يحكمها إلا منطق الحركة الإيقاعية للمعنى والعبارة الخاصة بفعل التداعى. وإن كان الاختلاف هنا عن كتاب موجة الراوية الجديدة فى أوروبا، إنما يقوم على أن الخارج (التاريخى - الموضوعى) لا يزال يمثل عنصرا مثيرا وفاعلا من حيث دلالاته التاريخية القارة بعمق فى لاوعى الشخصية، أوفى وعيها غير المعلن. ومن هنا فإن هذا الخارج، وإن كان لا يمثل عنصرا فاعلا بذاته المستقلة، فإنه فاعل بقدرته على تفجير فعل التذكر وتحمله بالمضامين والرؤى الغنية بالدلالات والمفعمة بالمعانى. وهو ما يطرح إمكانية نظرية وفعلية لمفهوم «البوح» الذى يحمل معانى الاعتراف والاجترار لعناصر قارة فى مجال الذاكرة الراوية وكأنها تقوم بطقس تطهرى بالمعنى الثيولوجى.

فى قصة «ظل للفجر» سوف نلاحظ هذه المزاوجة بين مشاهد الحياة الواقعية فى العاصمة المجرية بودابست، وبين عناصر الحياة الطبيعية فى مصر. فيقوم الواقع الأجنبى الذى تعيشه

الأنا الراوية بدور المثير الذى يستدعى إلى الذاكرة موتيفات ومشاهد الواقع المحلى، كأن تقول: «تترقرق أهداب الدانوب.. تهتز أنفاس الجسر.. يرقص الشيوخ... تويست.. إيج.. كاتو.. مصر قارب شمسي يبعثر شلال جنود وهمية فى أقصى النهر الشمالى.. واحد.. اثنان.. تنعكس الأشعة على الماء بلون رمال سيناء».. (ص ٢٦). حيث يكاد يصبح المشهد الواقعى متوازيا دلاليا بصورة كاملة مع ما تم استدعاؤه من مشاهد الذاكرة، يجمع بينهما تلك الصياغة المجازية التى تخلع على المشهد دلالة شعرية ذات بناء مجازى ومستوى عاطفى واضح. فعبارة: «تترقرق أهداب الدانوب»، التى تومئ إلى تموج مياه نهر الدانوب «وهو النهر الرئيسى فى المجر، والذى تقوم على ضفافه مدينة بودابست»، تلك العبارة تقابل، على نحو لا يحكمه إلا منطق التداعى الحر، الذى لا يحتمه أى منطق آخر، عبارة: «مصر قارب شمسي». والصلة واضحة بالطبع بين النهر والقارب، من حيث انتمائهما إلى حقل دلالى على قدر كبير من التجانس، فكلاهما مرتبط بالآخر بالضرورة. وهو الأمر الذى يفسر لنا بعد ذلك، على وجه تقريبي، علاقة عبارة: «تهتز أنفاس

الجسر»، والتي ربما توحى بحركة الماء، بالعبارة الموازية المستدعاة من الذاكرة: «يبعث شلال جنود وهمية فى أقصى النهر الشمالى» وهو ما يجعلنا نتصور أن حركة الهواء على جسر الدانوب، إنما تتم ترجمتها فى وعى الأنا الراوية على أنها شلال الجنود الوهميين!! الذين يبعثهم القارب الشمسى المصرى فى أقصى نهر الدانوب (وهو النهر الشمالى هنا)!! وهو ما يعنى كما قدمت ، أن هذا الواقع المعاش إنما يرجع فى وعى الكاتبة على واقع يتم تذكره أو استدعاؤه. ثم يتواصل التوازى، فعندما يتم ذكر أرقام «إيج.. كاتو». يذكر مقابلها العربى «واحد.. اثنان»، ثم عندما «تنعكس الأشعة على ماء النهر» فإنها تصبح عند الكاتبة بلون رمال سيناء. ومن الواضح أن الشبه الحسى الخارجى هو ما يحكم استدعاءات الأنا الراوية، دون أن يكون هناك تعالق قوى بين الظاهرتين، كما أن المستدعى لا يأتى لإضاءة أو تطوير الدلالة الداعية، والعكس ليس قائما. وإنما يتم التداعى هنا على نحو غير محكوم على أية صورة ، اللهم إلا أن يقوم بفعل المثير من الناحية المجردة، مثلما نجد فى العلاقة بين «صوت الجرس» وإفراز اللعاب عند (كلب ثورنديك).

غير أن الارتباط هنا ليس على هذا النحو بأي معنى. وطوال النص تتوالى هذه الاستدعاءات.. من قبيل : «يودا يست.. الدفء أجساد ذرة نيلية.. العطر.. حرير الحشائش في الحقول..» وكذلك قولها : «الليل بلون الطوب الأحمر على ضفاف الترع النيلية.. القبل حفيف أشجار عطشت» إلخ (ص ٢٦، ٢٧) وينتهي النص دون أن ندري وجهها محددا لحدث واحد أو معنى لمشهد واحد، كل ما هنالك أن اضطرابا أو انقسامًا، أو حنينًا، من نوع ما، يأخذ بلب الكاتبة فيجعلها تقيم هذه الموازنة الخاصة جدا بتكوينها المعرفي والروحي.

في قصتها «لحن الهارب القديم»، نلاحظ، كما يدل العنوان، تلك التيمة القائمة على التذكر والارتداد الزمني من خلال الترجيع على معان ومشاهدات كامنة في الوعي المتكون سلفًا. تبدأ القصة بعبارة: هكذا؟ لماذا لا تودين انتظاري كما انتظرتك حتى تكبرى.. وربت على كتفك بصفائري الصغيرة.. (ص ٥٠) وهو ما يوحى بأن هذا الحديث إنما هو تنمة لحوار سابق محمل بروح طفولية بكر، فيفتح الباب أمام استعادة عناصر وموتيفات حديثة ومعنوية قديمة. يتأكد ذلك من خلال استخدام الفعل

الماضى الذى يتكرر بكثرة غير عادية، مثل: «وقد كنت أدهش» و«مارست لعبة هجر الجميع»، «جئت بسرّوأل أزرق».. الخ. إن التذكّر هنا هو الحدث الرئيسى ولا حدث غيره، فالراويّة، فيما يبدو، تخاطب نجمة معينة كانت قد أقامت معها علاقة من نوع معين فى زمن الطفولة، ثم ها هى فى عمر قد تجاوز هذه المرحلة تحاول معاودة تلك العلاقة عبر هذا الخطاب - العتاب . وفى إطار ذلك يتم تذكر المشاهد الحياتية المختلفة، مثل : «ولعلك تذكرين أننى يوما أخبرتك بأننى وعدت بتقديم بحث كبير عن اختلاجة الأعضاء أثناء مخاض الإبداع وأثر الجوع» وكذلك : «وانقطعت عنك لأنام فى هدير غبارك حتى الصباح.. أفقت على أنينك وأنت تغطين فى نومك منهكة».

إن أهم ما يلفت النظر هنا أن هذه الاستطرادات المحملة بمعان اعترافية واضحة، إنما تأتي دون ترتيب أو منطق من نوع معين، وإنما تأتي اتفاقاً وعلى غير تصميم سابق. وهو ما يؤدى إلى افتقار قصص هذه المجموعة إلى التطور. فالحركة الإيقاعية التى يفجرها الخطاب الاستدعائى - التذكرى، ليست حركة حقيقية، لأنها لا تؤدى إلى نقل القارئ من مستوى شعورى

معين إلى مستوى شعورى آخر، إنها حركة سكونية (إن صحت العبارة) مراوحة فى مكانها حيث يبقى الأثر أو الانطباع الذى تبدأ به القصة دون أن يتعمق أو تتعدد مستوياته حتى النهاية، لنفاجأ أننا أمام ركام من الاعترافات والانتقالات المشهدية غير المترابطة إلا من حيث كونها جاءت فى قصة واحدة.

على نحو مغاير نسبياً تأتى قصة «بجذور ضفائرها تمتد» المهداة إلى سناء المحيدلى، تلك المناضلة اللبنانية التى قامت بتفجير مقر قيادة القوات العملية بالجنوب اللبنانى. وهذه القصة تمثل مستوى أنضج، من الناحية الفنية، بين قصص المجموعة، حيث نلاحظ بروز تطورية واضحة تقود حركة الوصف وحركة الحدث معاً. وكانت قد استخدمت نفس التقنية المرتكزة على تيار الوعى فى الانتقال من فكرة إلى فكرة، ومن صورة تعبيرية إلى أخرى، إلا أنها قد شفت عن خيط دقيق، لكنه بالغ القوة، يمثل مبدأً ومنتهى الحدث وأبنيته الدلالية المفعمة بالمعنى.

تبدأ القصة بالاستهلال التالى: «تنضم القارات.. يصمت الندى.. يتحول إلى زفرات ألم ونجيع أحمر.. يشعل نجماً.. يزداد التفاح حمرة..» حيث نلاحظ أن تبدلاً وتحولاً يحدث الآن

للعالم، يتمثل في «انضمام القارات» وهو ما قد يعنى اهتزازها وتحريكها عن أماكنها الحالية، أو يعنى العودة إلى ما قبل التاريخ، إلى ما قبل تشكلها الحالى، غير أن هذا المعنى يهتز عندما تأتى الجملة التالية.. بصمت الندى (وهل لذلك علاقة بتضام القارات؟) على أى حال فإن هذا الندى يتحول إلى ألم ونجيع (بكاء) أحمر أى مميت وقاتل، وهو ما يوحى أن هذا الندى إنما يكف، بصمته، عن أن يكون ممثلاً لذاته الدلالية المحددة والمحتوية على معانى البراءة والبيكاره (وهو ما يناقض، كما نلاحظ، المعنى السابق من حيث عودة الأرض إلى شكلها الأول البكر فى عملية تضام القارات)، ويتحول إلى جحيم من الألم والغضب الذى يعد مقدمة متسقة مع ما سيلى من عمل بطولى خارق، فيتحول ذلك الألم إلى أن يصبح عامل بناء وعنصراً إيجابياً منتجا للثورة والفعل المقاوم، فهذا هو يشعل نجما كرمز سيميولوجى للثورة ودليل على توهجها، فضلا عن كون النجم أداة قديمة للاهتمام إلى الطريق، هو هنا طريقها إلى الانتقام. ولعل ذلك ما يجعل التفاح يزداد حمرة. ورغم تباعد أوجه الدلالة، إلا أنها ربما تقصد نضج التفاح ويحتاج للقطاف

كمواز دلالي لنضج الدوافع للثورة كما نجد في رواية جون شتاينبك «عناقيد الغضب». كما أن حمرة التفاح تتسق مع حمرة النجم، مما يجعلهما معا يؤديان إلى معنى أنه قد حان وقت الفعل المقاوم. ولذلك فإن «العربة» تأخذ في اللفاها نحو الجنوب الذي يلهث بدوره، بينما يتوجه النداء إلى سناء وكأئه يشهدا أو يحثها على المواصلة: «تلهث العربة.. يلهث الجنوب.. يا سناء» إن لفاها العربة، الذي يمكن أن يكون ناتجا عن طول الطريق ووعورته، هو ذاته لفاها الجنوب وأنيته، ولكن لأسباب مغايرة، فالكون «مشلول زاحف» وأجساد الشيايا المكفنة «بشهادة الزمن العربي الصريع».. إلخ، وهو ما يحقق معنى وعورة الواقع وألم المعاناة بما يتجاوز بمراحل وعورة الطريق. وقد حقق هذا التوازي التعبيري مرماه على نحو لافت. ومن هنا يصبح توجيه الخطاب إلى سناء بمثابة استدعاء وتحريض وتبرير في ذات الوقت، لعمليتها الجريئة. ومن ثم فإن السرد ينتقل بعد ذلك إلى رصد أثر كل ذلك على سناء المحيدلى حيث يتولد لديها خليط من مشاعر الأكم والرغبة في الانتقام، معبرة في ذلك عن كل العناصر الدالة على البكارة والبراءة : الأطفال



والفراشات والأضواء .. إلخ، فتقوم كل هذه العناصر، متواكبة مع العناصر اليومية الحميمة الأخرى التي دمرها الغزو، باستدعاء سناء المحيدلى لتقوم بمهمتها الجليلة :

«تحرك دماء سناء كل الهواء إلى ترانيم الوحدة وسخونة صراخ الأثداء الأدمية التي جففتها فوهات مدرعات الغزو.. اليتيم الصارخ .. أشلاء» «أحلام الغرف الصغيرة.. أسراب الصلوات الميتة.. أكياس القطع البشرية.. تعالى أجمعها مرة أخرى» إن الأثداء الأدمية التي جففتها مدرعات الغزو، بما يعنى قتلها للنساء، وهو ما يتأكد فى الجملة اللاحقة: «اليتيم الصارخ» أقول إن هذه الأثداء الميتة وهذا اليتيم اللذين يقدمان، متضافرين مع باقى عناصر الدماء الذى أصاب الحياة المسالمة العزلاء، من قبيل : «أشلاء الأحلام» «أسراب الصلوات»، و«أكياس القطع البشرية».. إلخ هما اللذان يفجران لدينا الإحساس بمدى بشاعة الواقع الذى حرك الدماء فى عروق سناء، فبدت هذه المكونات الدالة على مأساوية الوضع وكأنها تنادى سناء (فى تأكيد للمقطع السابق)، أن ردى الحياة فيها واجمعها بأن تتأثر لها ممن تسبب فى كارثتها. إن بث الحياة فى الجمادات، يتواصل

فى أبنية استعارية رقيقة شفافة ومؤثرة شعوريا إلى أقصى درجة، بأن يضيف على السرد وتلك المسحة الشعرية المتجاوزة للدلالات المنطقية المباشرة وللرؤية العقلانية المجردة لما حدث، وينقلها إلى منطقة أخرى، إنسانية وروحية، تضيف إلى بطولة سناء أبعادا ودلالات ومعان بالغة النفاذ والعمق. حيث تصبح هذه البطولة بمثابة ترجمة لرسالة هذا العالم الباش، بكل مكوناته المادية والإنسانية وإجابته على العدوان، مكثفة بذلك معنى المقاومة التي يخوضها ببقايا الحياة فيه. فها هي بقايا الاشلاء التي قدر لها أن تحتفظ ببعض من حياة، مثل «آخر همسات الأجنة الحزينة» و«آخر قطرة من البحر الساكن» و«آخر قشرة من الأسماك الميتة».. الخ ها هي جميعا ترمق سناء محرصة ومنتظرة فعالها، الذي سيرد لها الاعتبار والحياة. فتبدو بذلك سناء بمثابة المخلص والفادى الذى كتب عليه أن يحمل مسئولية كل هذا (الخراب صليبا على كتفه مضحيا بذاته من أجل إعادة الحياة إليها).

ولعل هذا هو ما ينقل السرد إلى المنطقة الأخرى المترتبة على

كل ذلك، وهى انطلاق سناء، ممثلة الملخص الحى العميق الغور  
فى هذا الكيان بكل مكوناته، مؤيدة بكل قوى الحياة فيه، حتى  
وصولها إلى هدفها : «المقر الوحشى». الذى بتفجيرها له تصنع  
مستقبل الحياة على أرض بلادها :

«الانفجار ينبعث عن أعذب الألحان.. يضج الندى.. سناء  
أطراف تنمو.. النجم يستدير.. يبتسم. الابتسامة تستدير..  
تبتسم.. وتتسع.. وتمزق..» .

إن التضاد المعنوى بين كلمتى «الانفجار» و«الألحان» هو  
المسئول عن بث الدلالة المعنوية الخاصة جداً فى هذا الجزء.  
فالانفجار فى محصلته الدلالية، ما هو إلا انفجار لطاقة الغضب  
المنتصرة للحياة، وهو انفجار يترجم أمنية كل الكائنات  
والموجودات على هذه الأرض. ومن ثم فمن البديهي أن يتمخض  
عن أعذب الألحان. وهى الحال يتبدل، فبدلاً من عبارة  
«يصمت الندى» التى أوردتها فى بداية القصة، إذا «بالندى  
يضج»، وهى سناء تتمدد وتصبح كل لبنان ولعل عبارة  
العنوان: «بجذور ضفائرها تمتد» تترجم هذا المعنى. من حيث  
إنها قد أصبحت رمزاً سابغاً ملخصاً لكل عناصر هذا العالم،

وها هو ذا النجم الذى اشتعل فى البداية (نذكر عبارة «يشعل نجما») يستدير الآن ويبتسم، دلالة على الانتصار والرضا، حتى الابتسامة تستدير وتتسع لكل الكون. غير أننى لا أجد دلالة واضحة تتسق مع هذا المنحى التعبيرى فى أن هذه الابتسامة بعد أن تتسع تتمزق. هل تريد أن تقول إنها تتفرق لتشمل كل الكون؟ عندئذ سيكون المعنى قلقا وغير مؤد لدلالته المرجوة، فالتمزق والتفرق يطرحان دلالة التناثر والانتهاى. أم أنها، (أى الكاتبة) تريد أن تقول إن هذه الابتسامة لم تتواصل وإنما تمزقت؟ وهل هذا التمزق نتيجة لاتساعها؟ خاصة أنها كررت كلمة تتسع. أقول إن هذا التعبير قد أفسد جزء مهما من الدلالة، ويقف كدليل واضح على الاستخدام المجانى التى للتعبيرات والصور التى تولع بها الكاتبة، دون أن يحتمها غرض دلالى أو فنى واضح.

غير أن أهم ما يلفت النظر هنا أن فعل التذكر والبوح، الذى يقوم على الغوص داخل الذات والتفتيش فى خباياها ودهاليزها، يتوارى نسبيا ليحل محله، بدرجة، (أو قل ليتجاوز معه بقوة) أسلوب الوصف السردى المرتكز أساسا على الحضور القوى

للحدث الخارجى، وإن كان وصفا معتمدا على انطباع هذا الحدث بصورة خاصة جدا على الذات، التى تفهمه وتترجمه بدورها على مستوى رؤيتها هى. فيستمد، من ثم، دلالة الخاصة محققا مرماه الخاص من حيث بث أثر شعورى وعاطفى محدد. لذلك رأينا ضفائر سناء تنبت لها جذور وتمتد بطول لبنان وعمقه إلى آخر ما رصدته من تكنيك بث الحياة فى الجمادات، الذى ذكرته قبل قليل.

هذا الدمج بين العام والخاص، أقصد بين الحدث العام وتبديه (أو قل تجليه) الخاص، من خلال رؤية الذات الكاتبة، بمكوناتها المعرفية والروحية (المزاجية والشعورية) الخاصة، هو ما نجده بوضوح فى قصة «لعبة التشابه»، وهى القصة التى أعطت عنوانها للمجموعة ككل، بما يوحي بأن الكاتبة تعتبرها القصة الرئيسية فى المجموعة، وهو ما يوجب مناقشتها بعناية خاصة.

إن جدل (العام والخاص) هنا يختلف اختلافا بينا عن ما رصدناه فى القصة السابقة، من حيث إن هذا «العام» الخارجى ليس حدثا يقوم على بنية سردية حركية ذات طابع تطورى ينتقل

من النقطة ( أ ) إلى النقطة (ب) كحكاية سناء المحيدلى، وإنما هو حالة، هو وضعية قارة وساكنة ذات ملامح محددة، ثابتة ونهائية، تلك هي وضعية «التشابه» التي تحمل دلالة التقولب والتمائل، التي تنفى وتقمع التمييز والاختلاف ومن ثم، تقمع الذات وتشبيها لتتناسب مع النموذج الكلى الشمولى المطلوب.

وكعادة الكاتبة فى كثير من قصص المجموعة، فإنها تلج إلى عالم قصتها بوعى طفولى، أو قل برؤية طفولية، بما يسمح باستخدام الفانتازيا والتأملات الذهنية كأداة فنية رئيسية، تقوم على تقنية التداعى الحر، بفعل خصوصية العالم الداخلى وغناه المعنوى والتصويرى المثير. بيد أن هذا العالم الداخلى لا يتحرك هنا بصورة ذاتية مستقلة قائمة على اجترار الذات أو الأحلام الخاصة ولكن يتحرك على أساس إعادة تأويل أحداث ومشاهدات يومية عيانية، محددة وقائمة سلفا، وتصبح الخطوة التالية هي إدراكها من جديد ورصد دلالاتها المستجدة فالنص برمته يقوم على فكرة «الإدراك»، التي تفضى، بدورها، إلى مفهوم «البوح» من حيث هو محاولة لطرح نتيجة ذلك الإدراك الذاتى الخاص للغاية. وليس من قبيل المصادفة أن تبدأ القصة

بهذه العبارة : «أستطيع الآن أن أدرك أنني فى وسط المدينة...»  
ص ٢٢.

فالأمر متوقف على الإدراك، باعتباره فعلا تاليا للوجود المادى المحدد للمكان. ولعل ذلك هو ما يقوى الإحساس بالوعى الطفولى الذى يحرك سلوكيات البطلة - الراوية، من حيث اندهاشها لوجود عناصر وأشياء تبدو عادية وطبيعية، مما يؤدى إلى إعادة إدراكها (ولكن بمعان ودلالات خاصة، كما أسلفت). ولعل هذا الاندهاش، ومن ثم، إعادة الإدراك أو الإدراك بطريقة خاصة، هما اللذان يحققان فى النهاية مفهوم الاكتشاف، وهو مفهوم بالغ الأهمية أنتجته تلك القصة الجميلة التى بين أيدينا. بحيث لو خالصناها من بعض الثثرة الطفولية الزائدة على الحاجة لأفضت بنا إلى عالم أكثر ثراء من الدلالات الخصبية والعميقة.

وأتصور أنه من الممكن أن تقسم هذه القصة إلى قسمين :  
الأول يقوم بمثابة طرح العالم الزمانى والمكانى والجو الإنسانى للقصة، وهو الذى يمتلى بحكايات عن ابن خالتهما والقط «جيفارا» والقطعة «بوسى» وصديقاتها.. إلخ والتى لا يربط بينها

جميعا إلا التداعى القائم على التذكر وطرح الانطباعات ..  
كقولها:

«مها مريضة بالتيفود (..) أكلت آيس كريم فى طريقها إلى  
المدرسة، تذكرت يوما مشينا فيه أنا وأمى من شبرا على الأقدام  
نحو منزلنا فى شارع «زكى» كم يعجبني هذا الاسم الخفيف..  
إنه يوارى إزعاجا ما لا أريد مواجهته، هرعت إلى قريناتي فى  
المدرسة..» الخ ص ٣٧ هكذا .. ركام من التداعيات غير الموظفة  
وغير الدالة على أى مستوى حقيقى. إن هذا الجزء الذى يمتد  
من ص ٣٣ حتى ٤٢ لا يحمل، فى رأى، من قيمة من الناحية  
البنائية، إلا ما يشى به من عالم طفولى خاص، وهو ما كان  
يمكن اختصاره بشدة أو توظيفه دلاليا على نحو أعمق. أما  
الجزء الثانى فهو الذى يمتد من ص ٤٢ حتى نهاية القصة، وهو  
الذى أتصور أنه يمكن أن يكون متسقا مع دلالة العنوان، فضلا  
عن قدرة عناصره البنائية على طرح دلالات على قدر غير قليل  
من العمق.

إن هذا الجزء الثانى يقوم على خطين محوريين يؤدى  
أحدهما إلى الآخر بصورة غير مباشرة: الأول، لعبة الأطفال



التمثلة في العرائس الخشبية التي تخفى كل منها الأخرى في متوالية متشابهة ولا تختلف فيما بينها إلا في الحجم، حيث تكمن كل منها داخل الأكبر منها، متضافرة في ذلك مع دلالة التوائم المتشابهة التي تكون محيط الراوية من الصديقات. وكيف أن هذا التشابه مقزز وغير ممتع لأنه يقوم على ضرورة أن تتزعم واحدة الأخريات وتجعلن نسخا تشبهها، ولذلك فالتشابه، كما تقول القصة : «هو مقتل هذا الكون.. هو مولده وهو سر ضعفه.. تفككه.. التشابه جرحي.. الكروموسوم المزيف» ص ٤٧. أما الخط الثاني، فهو المتمثل في علاقة ذلك بلعبة الأحزاب السياسية والأنظمة الشمولية التي تحاول تنميط البشر وجعلهم نسخا متشابهة، وهو كذلك يتم داخل بنية هيراركية تقوم على التراتب الذليل : «هاهن الصينيات يلعبن في الكوتشينة ورقا ويعملن كموديلات خشبية نلقى بهن.. نستردهن.. ثم نضمهن في علبة.. لأنهن متشابهات يثرن شهوتنا في لعبة.. لو اختلفن في المظهر والتكوين والسلوك لما فعلنا ذلك». (ص ٤٨). وهنا تنتقل القصة انتقالة بارعة وتلقى بضربتها الأهم فتنتقل اللوحة من مجرد لعبة للأطفال إلى طرح رؤية وموقف من الواقع القمعي

الشمولى: «هم صنعونا أحزابا.. تنفلق فى كل جيل منذ عشر سنوات أو أكثر، حين بدأت مرحلة السجن وخرجنا من أوراق الثورة فى الكوتشينة.. اختاروا الوجوه وكنا نحن.. أربعة من كل صنف.. كأصناف اللعبة الصينية المعروفة..» ص ٥١ .

ورغم اضطراب الصياغة والخلط البادى فى فهم الوقائع التاريخية بما يمكن مناقشته، فإن هذا الانتقال هو ما ينقذ القصة من أن تكون مجرد ثرثرة لا نهاية لها حول مشاهدات من حياة طفلة، لكى تكون مدخلا إلى طرح رؤية محملة بالدلالات النافذة والعميقة، ولكن بصورة غير منفصلة عن عالم الطفولة ومنطقها (فلا زلنا نراوح، فى كلتا الحالتين، فى منطقة اللعبة وأوراق الكوتشينة). وهو ما يمنح هذا الانتقال الحر بين الأفكار والمشاهد مشروعيته وجماله الخاص.

وهكذا فقد جاءت باقى قصص المجموعة فى تنويعات، إما على مشاهد حاملة تجتر الذكريات والمعانى، أو تناولا ذاتيا لحدث عام، أو استخداما لروح ولغة الطفل فى رؤيته لعالمه الخاص مع تماس شفيف وغير مباشر مع القضايا العامة والكلية.

إن استخدام المجموعة لتقنية التداعى الحر وإعمال الذاكرة،  
بديلا عن الحدث السردى المعروف، هو ما جعل استخدامها للغة  
الطفل والحديث بوعيه أمرا مبررا تماما. وكان ذلك قادرا على  
حمل دلالات ومعان على قدر من العمق، يمكنها أن تتجاوز،  
مجازيا، الوعى الطفولى المباشر، بيد أن غياب الحدث أدى إلى  
أن تصبح محاولة هذه المجموعة الانتساب إلى جنس القص  
كنوع أدبى، أمرا يحتمل الشك والنقاش. وأفضل تسميتها، فيما  
عدا القليل منها، بالنصوص، دون إشارة إلى انتسابها إلى  
جنس أدبى محدد.

إن رؤية العالم التى تطرحها هذه المجموعة هى رؤية هذا  
الجيل الذى انكسرت أحلامه مع تحولات سنوات السبعينيات  
السياسية، سواء على الصعيد المصرى أو العربى، جيل انكسار  
المثل وسقوط الشعارات الكبيرة وانهيار اليقين ليحل محله  
الضياع والشك والإحساس بالخديعة والهزيمة. ولذلك سادت  
المجموعة روح التهكم المزوج بالهذيان والحسرة. كقولها فى  
قصة «مذكرات غير مكتوبة». «تشرع فى الكتابة قبل أن تغادرها  
أحلامها المنهكة.. تقطع صفحة الأخبار السياسية وتمسح بها

ماثلتها.. رنين الهاتف يزعجها مرة أخرى.. هوف.. ألو.. نعم..»  
ص ٧٣. وكذلك الأسى المرير مما آل إليه حالنا، كقولها فى قصة  
«خيط الجنون الجميل» (لاحظ دلالة الاسم) : «تهبط النجوم  
الوليدة متلاحقة تنضج فى أرحام الكائنات البحرية المتناحرة..  
تنضج فى حجم واحد.. ثم تتراقص حتى تتحول إلى عرائس  
بحر شريرة، فى جوفها ذكريات النجيع فى سفوح لبنان والجوع  
الميت فى أحضان قبور القاهرة المسكونة» ص ٧٥.

إن «الأحلام المنهكة» هى فى الحقيقة أحلام منتهكة لأنها  
مجهضة وغير قابلة للتحقق، أو هى تحققت على عكس ما كان  
مقصودا منها تماما، ولذلك فإن «صفحة الأخبار السياسية»  
التي يمكن أن تكون عنوانا لهذا الانتهاك ليس لها قيمة لدى  
الراوية، سوى أن تسمح بها المائدة، وأعتقد أن ذكرها لصفحة  
الأخبار السياسية بالذات (وكان يمكن أن تقول «صفحة من  
الجريدة» على وجه التعميم)، يشئ بمقصدها هذا. إن هذه  
الأحلام بتلك الوضعية، هى نفسها تلك النجوم الوليدة التى تهبط  
متلاحقة لتتحول إلى عرائس بحر شريرة لا تحمل من الذكريات  
إلا الألم والفاقة، سواء فى بيروت أو القاهرة، وهما عنوانا  
المشهد العربى المعاصر.

إن هذه الرؤية هي المسئولة عن تشكل بنية النص، لتأتى على هذا النحو الاعترافى الذاتى الذى ينطبق عليه مفهوم «البوح» الذى ذكرته فى صدر هذه الورقة، أكثر من مفهوم القص أو الحكى. فالأمر يبدو وكأن الكتابة، بحد ذاتها، تفرغ لآلم مكتوم أو صراخ بائس فى مواجهة قدر قاس. إنها كتابة وجدانية، تحتل فيها الذات الراوية، المأزومة إلى حد التفجر، كل المساحة النصية، وكل ما دون ذلك من أحداث أو صراع أو شخصيات، ما هى إلا عناصر هامشية، تأتى عرضاً فى سياق حركة الذات حول نفسها. أما الحدث الحقيقى الذى تحفل به هذه المجموعة، فهو موجود داخل الذات لا خارجها.

ولأن الأمر كذلك فقد جاءت اللغة إغرابية، محملة بالمجاز والصور المركبة ذات الطابع الشفرى، التى وإن أضفت قدراً من الشاعرية والخصوصية الحميمة على النصوص، إلا أنها أفلتت فى أحيان كثيرة لتثقل كاهلها وتغرقها فى لجة من التعقيد الصورى، ولعل قصة «ضفائر الأحجار الناعمة» بأكملها دليل واضح على هذا الزعم.

أخيرا فإنه إذا كانت تلك هي المجموعة الأولى للكاتب الواعده  
منار فتح الباب، فمن حقنا أن ننتظر الكثير من الأجمل والأكثر  
إحكاما ونضجا في أعمالها القادمة.

## بكائية للقسوة... ترنيمة للحياة قراءة في مجموعة «ظهيرة لا مشاة لها» لـ يوسف الجعيد

هذا صوت صادق وجاد من العربية السعودية، يرتحل بنا -  
بوعى نافذ - إلى ما دون قشرة الوفرة والغنى التي تنصدر  
الخيال عند الحديث عن هذه البلاد. يضرب بمبضعه حتى نخاع  
الوجود المادي والروحي للإنسان هناك، نازعا الطلاء المبهر،  
كاشفا العظام عارية دون زيف... ودون افتعال كذلك. متجاوزا  
رومانسية قصص الحب البدوية المستهلكة، ليلتحق بكتيبة  
الباحثين عن الحل الجمالي الأكثر واقعية وعصرية لقضية  
التعبير عن وضعية إنسان مجتمعاتنا العربية، الرازح بين مطرقة  
السلطة - النظام الاجتماعي وسندان التقاليد، وكلاهما ينتمى  
إلى عالم ما قبل عصرنا. فيبرز بذلك «القسوة» التي تمثل  
خلاصة هذه الوضعية كما يمثلها هذا العنوان الذي قد يبدو  
غريبا، ولكنه دال «ظهيرة لا مشاة لها»، إنها صحراء الحياة  
القاحلة، حيث لا فيئ ولا ظل يحمى من هجيرها، فيستحيل

التعايش معها أو التصالح مع موضوعاتها، إن ذلك فوق الطاقة الممكنة للإنسان الذى هو بحكم كينونته - باحث أبدا عن الحياة والحرية.

هكذا تتفتح أمامنا شغرات هذه المجموعة العسية، فتأخذنا عبر مسارب متنوعة إلى عالم «القسوة» الذى تترجم عنه، فنجد أنفسنا أمام جوهر موضوعى واحد يتبدى فى لقطات مختلفة تؤكد إحداها الأخرى وتصل ما انقطع منها، وهذه المجموعة إذ تسعى إلى تأكيد رؤيتها تلك عن عالمها فإنها تسعى بالتوازي مع ذلك - ونتيجة له إلى إبراز حبها الجارف للحياة وتعلقها اللانهائى بها، فنحصل بذلك على تلك الثنائية المتداخلة المتصارعة أبدا... الحياة - القسوة ، فتتأى المجموعة بنصها عن العدمية لتصل إلى فاعلية واقعية أخاذا.

تتبدى القسوة أول ما تتبدى فى التقاليد الاجتماعية المغلقة المحافظة، التى تجعل من العلاقة بين الرجل والمرأة أمرا معضلا يقترب من حد الاستحالة، من التابو، فتتحول المرأة فى مخيلة الرجل من كائن آدمى يمكن أن يشبع احتياجاته العاطفية والطبيعية، من رفيق حميم فى مشوار الحياة ليتم التكامل والتساند الضروريان بينهما - تتحول المرأة إلى كائن أسطورى



بعيد المنال، محرم، يفح جنسا ورذيلة. ولأنه صعب المنال مع الاحتياج البالغ إليه فإن المخيلة تلعب دورها فى طقس الاستحضار المحرم وينفتح الباب على مصراعيه أمام الشذوذ والخيالات المرضية. فى قصة «الظل» تدهمنا هذه العبارة للوهلة الأولى: «هذا الليل الأحمق يجيئنى كلما مل الضوء التحديق الغبى فى وجهى»... فيبدو لنا على نحو مفهوم مدى قسوة الوحدة والملل واللامعنى التى يعانيتها البطل. إن مشكلته الأساسية تكمن فيما يحمله له الليل من عذابات وآلام ناتجة عن وحدته، فيخلو إلى هواجسه وأطيافه وأحلامه المليئة بالرغبة والكبت معا، إن «التحديق الغبى» الذى يقوم به الضوء - على غرابة الصورة - يشى بانعدام فاعلية البطل وتعطله النفسى المادى نتيجة لافتقاده الشريك الطبيعى الذى يمكن أن يشحن حياته بالمعنى والقيمة، إلا أن هذا التعطل لا يعنى التخلص من المشكلة، بل يعنى الاكتواء بنارها فتتحدى قدرته على التعامل معها رغبته فى الحياة ذاتها: «قال الآخر: لم أنت قلق وحزين؟ قلت الليل يملنى كثيرا - دعه يبتعد عنك قليلاً. قلت دهشة واستجداء: كيف؟» ص ٦.

فالقلق والحزن والاستجداء والدهشة هنا تحمل دلالات التعلق

البالغ بإمكانية الحل، إن وجدت، بالرغبة فى الحياة بشكل طبيعى. وحين ينصحه صديقه بالسير على الأرصفة ظهرا، لعل الضوء يمنحه «ظلا» تتفجر كلمة «ظل» بمعان لا حد لها. فالضوء هو نقيض الليل الذى يحاصره بالملل والوحدة، وذلك فالضوء هو وحده الذى يمكن أن يمنحه ظلا مع الأخذ فى الاعتبار أهمية علاقة التناقض بين الضوء والظل رغم كون الظل متولداً تلقائياً عن الضوء، وإذا كان الظل هو القرين والرفيق الملازم والشريك المتماهى فى الإنسان فهو ألصق ما يكون التصاقاً به من الآخرين، فإننا نحصل على دلالة موحية ومعان جديدة تماماً للمرأة والاحتياج إليها. ومما يزيد من إلحاح هذا الاحتياج أنه يصادف صديقه: «فى حين كان ظله المثير يمتد إلى الرصيف دون أن تمتد يده نحوى» فكلمة المثير تلك تعطى دلالات الاشتواء والرغبة التى تختلج فى نفس البطل ولا تنسى القصة أن تؤكد هذا المعنى بإبراز التمعن فى تفاصيل الشكل الخارجى لظل صديقه: «أعين ساهمة، شعر مرتفع من الأمام وينساب بنعومة إلى الخلف».. إلخ ص ٧. إذا ها نحن أمام نتيجة جديدة للفشل فى الحصول على ظل خاص لبطلنا، إنه يشتهى ويمتلى إعجاباً واستثارة عند أول التقاء بظل، حتى وإن كان لغيره. وهنا يلعب

الخيال لعبته البارعة، فحين يودع صديقه يكتشف بشكل تدريجي أن ظل صديقه يتبعه هو ، وبعد محاولات مفتعلة لطرده يستجيب لما تمليه عليه الحالة: «خلعت ملايسى وهو يخلع مثلى، ارميت على السرير العفن، وكان يرتدى معى بنفس اللحظة، ولكن ساقيه ممدودتان للسقف وشعرت بالشوق والرطوبة واللذة والرهشة والنوم» ص ٩ فيتحقق للبطل ما يبتغيه فى عالم الخيال الذى يعمل بشكل مستقل تماما وكحل لا بديل له للأزمة.

إن هذا التصور للمرأة «الظل» يتطور بعد ذلك لتصبح المرأة «سيدة الأسماء» فى القصة المعنونة بنفس العبارة فترتفع إلى حد القداسة، كما أن طقس الاستحضار يتطور هو الآخر ليصبح رحلة طويلة تمتد من «العراف» إلى «الدخان» إلى الحديث مع «الصديق» وتنتهى كالعادة بالحلم. إن المرأة هنا تنفصل عن الواقع المادى لتتنمى إلى عالم أسطورى هوى غير ملموس: «لها يدان كحبال لا تنتهى. رأس بحجم دائرة مضرجة بالهتاف، حناجر طويلة، عصفور جميل يغنى داخل فمها الصغير، صدرها يصعد إلى الفضاء ويتجاوز كل الأبدى العالية» ص ٥٥. وحيث تنتوه أقدامه فى رحلة البحث الأسطورية تلك فإنه يلجأ إلى الليل والحلم، ولكن الجديد أن هذا كله لا ينتهى

بالانتشاء كما رأينا قبل قليل، إنه ينتهى بأن يقول : «أشتهى  
البكاء أشتهيه» ص ٦١، وذلك نتيجة للإحساس بالسرّة والكآبة  
بعد إحباطه فى الحصول على هذه المرأة العنقاء المستحيلة.  
ويتواصل هذا التعثر والبحث المكثف فى قصة «ترنيمه  
لفاصلة الأبيض» حيث تبدأ بباحة الفندق «وكل النساء يمتطين  
أذرعه رجالهن والفندق يرقص أو يغنى» مما يفاقم من إحساسه  
بوحدة الوحدة والانفراد، إلا أنه عندما تلتقى عيناه بها يبدأ فى  
إسقاط كل أحلامه وتصوراتة لأنثاه المرتجاة عليها «الحذاء...  
القميص... الأكف... المشى... التوقف... الانتظار... التوجس،  
حتى العباءة هى. وفاصلة الأبيض هى. كل شئ هى» ص ٦٥  
وينتهى أمره معها بأن تضطرم فى عقله كل الأفكار التى تسلم  
تلقائيا إلى «السفر» إليها، إنها هن المرفأ والواحة وبدل كل  
التشتت والانتماء، وهذا يقربها من الصفات الأسطورية فى  
القصة السابقة وهو ما يشى بالافتقار المطلق للأنى.  
وكمعادلة لكل الإحباط والحرمان الذى يعانى به بطل المجموعة  
فإنه يسعى إلى استرجاع هذه العلاقة المستحيلة أيام كانت  
ممكّنة وبسيطة فى عمر الطفولة الأول، حيث التلقائية الطليقة  
غير المكبله بقيود الافتعال. فنجد فى قصة «التراب» يزاوج بين

شجار القطط وممارستها التلقائية لحاجاتها الطبيعية، وبين تحولات العلاقة بين الطفل والطفلة. ولعل عنوان «التراب» يحمل من دلالات الطبيعة التلقائية التي لا تأبه بكل ما هو مفتعل وغير موافق لقوانينها، الشيء الكثير. وهكذا نجد أن كاتبنا لم تقهره تلك القسوة بصورة مطلقة إنما بقيت هناك مساحة لتمجيد الحياة والبركة والنصوع.

وعلى صعيد آخر تتبدى القسوة عنوانا للعلاقات الاجتماعية التطبيقية وللوجود الاجتماعي لأبطال يوسف المحيميد. فعلاقة الاستغلال والتعالي التي يمارسها الكبار والأغنياء، وحالات الاحباط والانكسار التي يعانيها الفقراء والضعفاء، تشكل عصب الجزء الآخر من قصص هذه المجموعة في قصة «الجريدة» نلاحظ معاناة «الولد» بائع الجرائد في سعيه بين العربات وبين دكان (سالم اليماني) المالك البليد الذي لا يصنع شيئا سوى إيذاء الولد والتدخين والتحديق إلى الشرفة حيث تسكن امرأة سمنية ولا تنحصر متاعب الولد في علاقته بالمالك، وإنما في علاقته بأصحاب السيارات كذلك، فيتعاملون معه بكبر وتعال فوق طاقة الاحتمال، ولعل اسم «الولد» قد تولد من نداءهم له. وهو ما يصغر من شأنه ويحط به إلى مرتبة الخدم مما يشي

بتناولهم المتخلف لقضية العمل برمته، حتى أنه في آخر مواقفه معهم يقع ضحية لعبت مجموعة من الصبية المراهقين الذين يستقلون سيارة يعجز عن «سداد ثمنها حتى لو ظل يعمل طوال حياته» فيعطونه بدلا من الريالات بصقة كبيرة تملأ وجهه مع ضحكة مجلجلة وصرير مدو. ولا يخفى هنا القهر المزدوج الذي يعانيه البطل من صاحب الدكان، من ناحية، وأصحاب السيارات من ناحية أخرى. ولكننا نلاحظ إلى جانب ذلك، الصفات المشتركة التي تجمعهما، فصاحب الدكان العاقل الذي لا يمل التحديق الرخيص لا يختلف عن أصحاب السيارات المترفين مما يوحدهما معا ويجعلهما يلتقيان لإكمال دائرة القسوة التي يعانيها إنسان المجموعة. وهذا المعنى نجده قريبا مما جاء في قصة «ذلك وجهي» حيث تصبح رحلة البحث عن عمل هي المحور الذي تدور حوله عوامل إحباط البطل. إن هذا الفقير الجائع، وفي نفس الوقت المحاط بكل وسائل وأشكال الرفاهية، يشكل هو في ذاته علامة استفهام كبيرة، فهي صورة تحتوى من التناقض والتنافر وعدم الاتساق ما يجعلها محلا للتساؤل حول وجودها ذاته. ويتحول الأمر إلى مفارقة طريفة ولكنها محزنة عندما نعرف أن محنته تتبدى عندما يذهب إلى المقابلة التي جاءت في

إعلان طلب سكرتيرين، ولكن وجهه البائس الذى يشئ بفقره يحول دون قبوله، فيصبح ذلك الوجه هو جوهر الازمة، سببها ونتيجتها فى نفس الوقت، فالنظام الاجتماعى الذى صنع بظروفه وعلاقاته هذه الحالة البائسة للإنسان هو نفسه الذى يتذرع بقبحه للقضاء عليه، فتكون النتيجة هى اغتراب ذلك الإنسان عن ذاته بعد أن اغترب عن مجتمعه، وقد اقترب من حافة الجنون.

والقضية التى تسوقها قصة «ذلك وجهى» لا تقتصر على مشكلة الوجه القبيح الذى يعصف بمستقبل صاحبه، وإنما تمتد لتشمل قبح وجه العالم المحيط بإنسان القصة بكامله.. فبدائية نلاحظ الانفصال المتعمد الذى يسوقه الكاتب بين البطل ووجهه، حين يقول : «أنتزع منديلا لأمسح به المرأة جيدا، فتظهر ملامح وجهى. أبتسم له. يبتسم معى بنفس اللحظة، أضحك بعمق، يضحك بقمع، أصمت، يستمر وجهى يضحك فى المرأة» ص ٣٦ فكأننا أمام كائنين مستقلين يمارس كل منهما ما يتراى له فى انفصال عن الآخر، وكأن هذا الوجه ليس خلقة الحقيقية وإنما هو شئ قد ألصق به، ولعل فى هذا ما يؤكد ما ذهب إله قبل قليل من أن النظام الاجتماعى هو الذى صنع بظروفه وعلاقاته

الجائرة هذا الوجه البائس وربما يؤكد هذا عنوان القصة! «ذلك وجهي» وكأنه يحاول إقناعنا، عبثاً، بشيء غير حقيقي. مما يؤكد أن هذا الوجه وإن كان وجه بطل القصة إلا أنه ليس خاصاً به تماماً، فالقبح والدمامة أشمل وأعم : «فالرجل ذو العمامة المبقعة الذي تتناوب أصابعه نخر فتحتي أنفه ليلصق ما يعلق بها بظهر المقعد المقابل» ص ٢٨ ويدخن في الأنبوب مما يؤدي إلى تأفف باقي الركاب، والسائق البدوي الذي يلتفت بين لحظة وأخرى إلى «صبي أملس الوجه بشفتين ممثلثتين فيثأوه بلوعة وحزن»، ويواصل بعد ذلك ممارسة اهتماماته الشاذة، والرجل الذي بلا أطراف سفلى المتكوم وسط علبة كرتون على الرصيف بيد مبتورة وأخرى ممدودة.. «لله يا محسنين» كل هذه العناصر وغيرها تحاول أن ترسم صورة أكبر للدمامة والقبح اللذين يشملان هذا المجتمع متضافرين في ذلك مع حالة إنسان القصة، وما يمارس تجاهه من قهر وحكم عليه بالضياع والجنون. وهي كلها عناصر تجتمع لتصنع مع المفارقة المفجعة، الشراء البالغ والفقر حتى التسول إضافة إلى التشوه الروحي والأخلاقي الذي يقترب ، بل يتجاوز ، حد الشذوذ. وتجتمع كل هذه العناصر أيضاً لتكمل حصار القسوة المضروب بإحكام



حول أبطال المجموعة، حتى أنهم لا يستطيعون من هذا الحصار فكاكيا إلا بالجنون أو الموت أو الانزواء في ركن قصي واجترار التعاسة واليأس، وكلها أشكال من الاحتجاج السلبي على هذه الوضعية. وكيف يمكنهم الاحتجاج الإيجابي أمام هذا العالم الذي أجمع على الامتثال للتشوه والشذوذ، والتوحد بالقهر في لامبالاة غبية (كثيرا ما نلاحظ عبارات مثل: «الناس ينعسون على الرصيف»، «وحيث نتجاوزهم يديرون رء وسهم نحونا ويعلقون بكلمات ساخرة أو يضحكون» ص ٢١، «وجوه السائقين والباعة تتطلع نحو...» ص ٤١، «تشرئب الأعناق إلى الأسقف، وتطل الأعين من نوافذ الخشب، يصمت الصمت»... «جميع الجماجم تناقضني حين اهتزت توافقه» ص ٤٤، «يدخل الحي المصاب بالطأأة» ص ٤٧، «البدوى يلتحف فروة من صوف نعاجه وينزوي في خيمته. أهله يجهزون رواحهم والجدرى يقتات عنقه» ص ٣٢) ولعل النموذج الأبرز الذي يمكن أن يوضح هذه الوضعية هو قصة «محدود الدم» هذا الرجل الذي يأخذ منزله الطيني في الانهيار بفعل المطر العنيف، وبعثاً يحاول منع هذا الانهيار إلى أن يصاب بالجنون، إن هذا المنزل الطيني هو

الوحيد الباقي فى هذه الضاحية، وقد حرص عليه صاحبه لأنه يذكره بملحمة بنائه مع رفاقه فى الزمن القديم أيام كان الناس يتساندون كما تتساند البيوت الطينية، وحرص عليه كذلك لفقره الشديد فى عالم الأغنياء. وعند انهيار المنزل يصرون على ضرورة إزالة بقاياه من الوجود رغم توسلات صديقه الوحيد (الراوى فى القصة). وعندما ينقل (محدود الدم) إلى المستشفى يأبى جسده أن يعطى قطرة دم واحدة من أجل التحاليل، وهذا ليس موقفا اختياريا، فالراوى يلاحظ أنه بجوار ملفه قد استلقت بعوضه منتفخة بالدماء. وهكذا تلخص القصة الوضعية بأكملها بإيجاز دال بليغ ففقره المادى فقر فى الدم. ليس صدفة، إنما هو نتيجة مباشرة لعلاقة مستغل (يكسر الغين) بمستغل (بمفتحها). وربما كان إيراد رمز البعوضة مقصوداً به الإيحاء بضعة وحمق وجلافة الطرف الأول، إلا أننا لا نستطيع أن نغفل الإشارات الهامة التى تسوقها القصة عن أن يؤسه هذا ناتج أيضاً عن خضوع مواطنيه، وتفريده وحده بالكبرياء الذى أصبح نادراً: «عيناه فقط تبحثان عن نقطة تنتصبان عليه فى كبرياء منفردة» ص ٤٨، بينما «كل الوجوه مسدلة إلى القاع».. «يصاب بالدوار عندما يدلى برأسه فوق صدره كساكنى الحى».. «يسقط على

الاسفلت الملون بالخضوع والتوسل» ص ٤٨ . ولأنه متفرد في كبريائه فقد أصبحت إزالة منزله - إزالته هو ذاته، ضرورية إلى جانب كونها ممكنة وسهلة. إن الظلم هنا عام وشامل (كما أن القبح عام وشامل كما رأينا من قبل) إلى جانب قوته الساحقة حتى أنه يكاد يشبه حالة كونية لا راد لها (المطر الذي يزيل المنزل الطيني)، فلا تجدى أمامه مقاومة، فإما الخضوع و«إلقاء الرأس فوق الصدر» كساكني الحى وإما الفناء. إن هذه الفكرة لا تبوح بها القصة أو المجموعة بصورة مباشرة، ولكنها تتضمنها وتبثها فى طيات سطورها، وكأنها بذلك تحاول إعطاء مبرر لاستمرار وتواصل هذه القسوة، وكأنها أيضا تشير إلى طريق الخلاص من كل هذا اليأس المادى والروحي والأخلاقي.

إن الرؤية التى تطرحها هذه المجموعة للعالم قاتمة وسوداوية، وهى ليست مجاوزة للمائل والراهن، ولكنها على ذلك.. محتجة ملتاعة، رؤية بشر سحقهم الواقع، وأمعن فى التمثيل بهم، فكتبوا بمعاناتهم وهزيمتهم شهادتهم على هذا العالم ورويتهم الضمنية للبديل. رؤية بشر عزل ضعفاء يواجهون آلة اجتماعية فائقة العنفوان تسحقهم بجلافة وقظاظة وبدائية. إلا أنهم لم يفقدوا رغم ذلك قدرتهم على التساؤل والاندهاش من كل ذلك

على قدمه وشموله فأكدوا، كما قال برخت، على أهمية «ألا نعتبر  
البؤس طبيعياً حتى لا يستعصى على التغيير». وقد لا يكون  
التغيير ماثلاً في «وعيمهم القائم»، إلا أنه بكل تأكيد يمثل «وعياً  
ممكناً» على نحو من الأنحاء، ويندفع إثر كل تجربة نحو التحقق.  
ولذلك فإن الشخصية التي تقدمها المجموعة ليست شخصية  
بطولية فهي لا تقاوم ثم تنهزم أو تنتصر، ولكنها رغم ذلك ليست  
عادية أيضاً. إن البطل قد يكون باحثاً عن عمل أو بائعاً للجرائد  
أو باحثاً عن امرأة، إلا أنه في كل الأحوال بطل من نوع خاص  
يمتلك القدرة على التأمل والاستنتاج وأن يكبح الاستلاب من  
ذاته رغم عمليته وانهماكه الكامل في الحدث. إنه بطل يشعر  
بالإهانة ولا يتغاضى عن المنغصات، كما أنه يحمي كبرياءه  
بصورة لافتة. وهو لذلك يعاني انفصلاً من نوع ما عن الآخرين  
الذين هم دونه في الإحساس بوطأة ما هو ماثل، ولذلك فهو  
يعاني غربة مزدوجة : غربة إزاء المؤسسات والسلطات، وغربة  
إزاء البشر الآخرين الذين لا زالوا على بدائيتهم وتشويهم ،  
(راجع بطل «ذلك وجهي» خاصة في مشهد الأتوبيس، وبطل  
«محدود الدم» ذى الكبرياء في عالم «مطاطي الرءوس».. إلخ..).  
ومن ثم يسقط صريع موقفه المتميز هذا، دون أن يتمرد على نحو

إيجابى لأنه لا يزال فى همه الذاتى الذى يملأ عليه عالمه الداخلى.

إن أزمة الأبطال هنا تكمن فى المنطقة الواقعة بين الرغبة والإمكانية الرغبة فى التحقق الذاتى (المادى أو الشعورى) وصعوبة تحقيق ذلك نتيجة لعدم مواتاة الظروف الواقعى، فتكون النهاية البائسة: إن أهم ما يلفت النظر أن التجربة التى يمر بها أبطال المجموعة غالباً ما تكون تجربة مصيرية أو فارقة تترك بصماتها حادة عليهم أو تنتهى بنهايتهم، فنشعر بوطأة الحدث ويجلال المعاناة، ولذلك فإن الحدث يأتى دائماً طويلاً سردياً ينتقل بالشخصية عبر مشاهد متعددة تؤدى إلى إحداث التطور فى الشخصية وفى إحساس المتلقى على حد سواء، إلى أن تصل إلى النقطة الفارقة، نقطة الذروة التى تحدد مصير الشخصية وتجربتها معاً، ولذلك فإن القصة غالباً ما تبدأ بعبارات قصيرة موحية تقدم للحدث أو تطرح القضية، ثم يبدأ بعد ذلك الحدث الفعلى ممنتجاً (مقطعاً إلى مشاهد متتابعة) مثل أن يقول: «هذا الليل الأحمر يجيئنى كلما مل الضوء التحديق الغبى فى وجهى، وتتأوه أُمى المتعبة - تزوج يا ولدى فأنى لهفى عليك» (قصة الظل). حيث نفهم على الفور المجال

الذى تدور فيه القصة ثم يبدأ بعد ذلك مباشرة الحدث الذى يأتى واقعيا على نحو كبير، ولكنه على ذلك يتوارى أحيانا خلف بعض الرموز واللغة المختزلة الموحية التى قد تبدو لا معقولة أحيانا ولكننا نفهم من السياق أنها تحدث على صعيد الحلم أو الخيال. إلى أن تاتى النهاية الهادئة المفتوحة أحيانا، رغم سخونة الحدث، فى الأغلب، مثل نهاية قصة «ذلك وجهى» التى سبق الحديث عنها، فبعد هذا الحدث القوى الذى يمر به البطل (الرفض فى المقابلة الشخصية ثم العودة الخائبة بعد استنفاد كل محاولات العثور على صديق أو حتى وجه متعاطف) تاتى هذه النهاية المحايدة والموحية فى نفس الوقت : «أوزع رغوة الصابون على وجهى، فأرفع وجهها حزينا إلى مرآة فوق المغسلة»: فعلى الرغم من روتينية عملية الغسيل تلك وعاديتها إلا أن حذف أداة التعريف من كلمة «وجهها حزينا» وكلمة مرآة توحى بانتفاء خصوصية هذه الأشياء بالنسبة للبطل، وانفصاله عنها، بما يوحي بالحالة النفسية الخاصة التى أحدثتها التجربة. إننا نلاحظ سببية واضحة فى مجال تطور الحدث حيث يمكن تحديد عناصر حيكته إلى: بداية تشبه البرولوج تمتلئ بعبارات موحية تدخلنا فى صميم الحالة – التجربة التى غالبا ما تكون

مصيرية تأتي مقطعة عبر مشاهد متتابعة بشكل منطقي - نهاية هادئة ولكنها تحمل دلالات موحية بقوة.

إن هذه التجربة قد لا تحتوى على أزمة صراعية واضحة أو حادة ولكنها أزمة البطل الخاصة وصيرورتها حسب منطق الرؤية التي يطرحها الكاتب لعالمه كما أوضحنا قبل قليل. فلا يوجد صراع بالمعنى المباشر للكلمة، بينما الصراع ضمنى وغير مباشر، وإنما تحتل الساحة حالة البطل المتحولة بفعل قوى تقف خارج الحدث أو تحتل ركنا صغيرا فيه. ولذلك فالأثر المباشر للحدث يتم على صعيد الحياة النفسية الخاصة للبطل، خاصة أن قصص المجموعة تستخدم غالبا ضمير المتكلم بما يعنى سيطرة الصوت الواحد فى غنائية مقترنة بالعالم الشعورى والنفسى الذاتى للمتحدث. ومن ثم كانت الصياغة اللغوية الخاصة التى يوردها الكاتب تتمتع بدور بالغ الأهمية فى صبغ عالم المجموعة بهذه الصبغة، لقد جاءت اللغة شاعرية ومقتصدة وموحية. وقد أدت شاعريتها إلى بث روح غنائية مشبعة عاطفيا إلى حد بالغ مثل أن يقول فى «محدود الدم» (التي هى من أجمل قصص المجموعة فى رأيي): «جسد يحمل أوصاف الامتداد والتحول، فى عينيه بريق لم تشهده بيوتنا إلا فى أساطير الغبار، تأتي

مواويله الشجية فى الأمسيات الصيفية القمرية»... إلخ (ص ٥٠)  
إلى جانب ذلك فقد شاب هذه اللغة بعض الإسراف فى التأنق  
فى بعض المواضع إلا أننا فى النهاية لا يسعنى إلا أن أقول  
إننا نقف إزاء مجموعة قصصية فذة ليس على صعيد الطرح  
الواقعى لقضايا الإنسان وحسب ولكن أيضا على صعيد  
الاستخدام المتميز لجماليات القصة وأدواتها، وتوظيفها بشكل  
عضوى يضيف روحا ودلالات عميقة ونفاذة.



## رؤية النفس .. رؤية العالم القصة القصيرة عند محمد أبو المعاطى أبو النجا

تحتل عملية تصوير النفس الإنسانية حيزاً هاماً في الإبداع القصصى عند محمد أبو المعاطى أبو النجا. من حيث كون هذه النفس جوهرًا محوريًا يقوم حسب تكوينه العقدي ونزوعه الغريزي اللامرئي، بتوجيه السلوك الإنسانى وجهة قد لا يدرك صاحبها تعليلاً منطقيًا لها، فضلاً عن الآخرين. إن النفس الإنسانية حسب ذلك، إنما هى عالم مستقل قائم بذاته، حامل لعناصره ومكوناته وتفصيله، وكذلك قوانين حركته وفعالياته المحددة، التى تتجاوز العالم القائم بالفعل، محققة عالماً آخر زائراً بكل الإسقاطات والأمنيات، أو كما يقول د. مصطفى صفوان فى مقدمة ترجمته لكتاب تفسير الأحلام لسيجموند فرويد «إنها لغة الإنسان بما هو راغب، فى مقابل لغة الإنسان بما هو عارف»<sup>(١)</sup>. فهناك لغتان تترجمان عن عالمين على قدر

نسبى من الاستقلال: «الأولى لغة الداخل، والأخرى لغة الخارج وعلى قدر ما بين هذين العالمين من انساق وانسجام يكون استواء الشخصية وحيويتها الروحية والسلوكية، والعكس يكون حينما تضطرب العلاقة بينهما، فإن عالم الداخل ينعزل مستقلاً بذاته خالفاً تهاويمه وحياته الخاصة التي تبرز ناشزة وغريبة، قياساً على الواقع الخارجى المعاش»<sup>(٢)</sup>.

غير أن قصص أبو المعاطى أبو النجا لا تطرح الأمر من زاوية التضاد أو التصالح بين هذين العالمين، وإنما تطرحه من زاوية أثر الخارج على الداخل، ومن ثم رد الفعل العكسى من ناحية النزوع السلوكى الذى يصوغه العالم النفسى الداخلى للشخصية. خاصة إذا تميزت هذه الشخصية بتكوين نفسى حساس ومرهف. ولذلك نحصل دائماً فى أعمال هذا الكاتب على رصد مزدوج لكلا العالمين فى نفس الوقت، وهو ما يغنى عالمه القصصى ويثرى إجابته عن حقيقة الإنسان وحقيقة الواقع معاً. وهذا الأمر كذلك هو ما يجعله متفرداً ومتميزاً عن كتاب القصة ذوى الميل نحو الكتابة النفسية، مثل ناتالى ساروت وأندريه جيد وغادة السمان وعبد الفتاح رزق، فلدى هؤلاء يدور الحدث داخل النفس لا خارجها، متأثراً بعوامل ومحركات لا مرئية ولا واقعية.

كما أنه يختلف كذلك عن منهج دوستويفسكى الذى يكرس كل جهده الفنى للتعبير عن سلوك الشخصية فى مراحل نشووزها النفسى والسلوكى الفعلى<sup>(٣)</sup>.

إن القصة عند أبو المعاطى أبو النجا، تبعا لذلك، لا تقوم على علاقة صراعية مباشرة بين أقطاب داخل النفس الواحدة، ولا بين داخل النفس وخارجها كما نجد عند عبد الفتاح رزق مثلاً<sup>(٤)</sup>. وإنما تقوم على علاقة حوارية تأخذ طابعا تأمليا فى الغالب، حيث يصبح البناء القصصى قائما على التراكم والتوالد الفكرى والنفسى، وليس على عنصر الأزمة المفضية إلى واقع مغاير، إنه يقوم على عنصر التداعى التأملى الذى يخلقه واقع خارجى يمثل تحديا أو مثيرا لعالم داخلى خصب، ومن ثم تصبح القصة عبارة عن وصف استجابات هذا العالم الداخلى لذلك المثير الخارجى، ماضية نحو استخلاص الدلالات الفنية والفكرية لهذا السرد.

وإذا كان العالم الخارجى (الواقع) متغيرا ومتحولا أبدا، فإن هذه الاستجابات لابد أن تكون بدورها على نفس الوتيرة من الحركة والتغير، ومن ثم يمكن التفريق بين مجموعة من القصص كتبت قبل عام ١٩٦٧ وأخرى كتبت بعده. ترتيبا على ما يحمله

هذا التاريخ من دلالة فارقة مثلت تحدياً، بمواضعات ما قبلها وما بعدها، على إنسان هذه الأعمال. فالواقع قبل ذلك التاريخ كان يطرح حلماً وردياً وبقينا اجتماعياً وسياسياً، ومن ثم قيماً لا يتزعزع، جعل الكاتب يتعامل مع الواقع الخارجى بمنهج إيمانى خال من التساؤل والشك، تحتل الرؤية النضالية جانباً أساسياً منه. كما احتلت الأنا الجماعية فيه دوراً أكبر مما فى المرحلة اللاحقة. نجد ذلك بوضوح ناصع فى قصص «قرية أم محمد»، «حادثة الوابور»، «الابتسامة الغامضة»، «سحابة الغبار» وغيرها. ثم جاء ت الهزيمة لتزلزل ذلك اليقين وتستبدله باهتزاز قيمى وأخلاقى، وخلل اجتماعى، أثر بأبعاده النفسية ودلالاته السياسية على تكوين الشخصية الفكرى ومسلكها النفس والروحى ومن ثم المادى معا ولذا سوف تظهر لدينا فى هذه المرحلة كمية لا بأس بها من التساؤلات والتأملات ومحاولات تعليل ما حدث. وهو ما تبرزه بوضوح قصص «ذلك الوجه وتلك الرائحة»، «الوهم والحقيقة»، «أصوات الليل»، «وقت الزوال».. وغيرها.

وسوف أحاول فيما سيلي من هذه الدراسة اختبار صحة هذه الافتراضات عن طريق تقسيم أعمال الكاتب فى القصة

القصيرة إلى قسمين رئيسين<sup>(٥)</sup>، تم تحديدهما على أساس تاريخ النشر :

الأول : قصص استقرار اليقين . وهي التي نشرت بين عامي ١٩٦٠، ١٩٦٦.

والثاني : قصص اهتزاز اليقين. وهي التي نشرت بين ١٩٦٧، ١٩٨٤.

وذلك من خلال ثلاثة محاور رئيسية أمكن رصدها في أعمال الكاتب، تمثل مناطق الفعل وأقطاب الحركة القائدة للسرد. وتتراوح هذه المحاور بين مناطق الانفعال المختلفة، تبدأ «بأنا الفرد»، من حيث احتلالها لبؤرة السرد المركزية، فلا يشاركها فيه إلا ما يمثل المثير الخارجي، ويليهها محور «الأنا والآخر» الذي تشترك فيه أنا الفرد مع الآخر في علاقة، تولد الحدث والانفعال معا، بحيث يصبح هذا الآخر عنصرا مشاركا رئيسيا على مستوى توليد الحدث والانفعال، وليس مجرد مثير محايد كما في المحور الأول. ثم يأتي المحور الثالث حيث تذوب فيه الأنا الفردية في الضمير الجمعي، فلا تمثل تلك الأنا إلا العين الراصدة والمنفعلة في إطار الانفعال الجماعي الأشمل. تلك المحاور الثلاثة إذن هي :

١ - الأنا الفردية.

٢ - الأنا والآخر.

٣ - الأنا والجماعة.

ولا تمثل هذه المحاور نسقا حركيا ينتظم الإنتاج القصصى عند الكاتب، فيفضى أحدها إلى الآخر أو يترتب عليه، وإنما هي تنويعات على نشاط الأنا الرئيسية فى القص، فحينما يأتى متمحورا حول ذاته منشغلا بها، وحينما يأتى فى علاقة مع آخر، وفى الأخير يأتى متماهيا فى جماعة أو مندمجا فيها بما لا يفقده خصوصية هذه الأنا.

#### أولا : قصص استقرار اليقين :

فى هذا القسم نلاحظ نوعا من استقرار القيم والمفاهيم، كما نلمس رؤية إيجابية ، متفائلة على نحو عام، تظلل جوانب القصة. مثل الروح المتدفقة نحو العمل، ومحاولات التواءم مع الجماعة وتصويب مفاهيمها وسلوكياتها من خلال دينامية نقدية لا تغفل التعاطف معها والسعى نحو فهمها. فالأنا الفردية هنا ليست متناقضة مع الجماعة ولكنها راغبة بصدق فى فهمها والتعامل الإيجابى مع مواضعاتها، كما نلمس أيضا الحس الاجتماعى

الواضح من خلال طرح القضية الاجتماعية والتفاوت الطبقي بتعاطف واضح مع الفقراء والمطحونين، مثلما نجد في قصة «حارس المقبرة» من خلال تكنيك المفارقة الساخرة التي تجسدها وضعية الموتى الذين يتدثرون بأكثر من ثوب ثمين، والأحياء الذي لا يجدون ما يسترون به أجسادهم. ورغم أن البطل يقوم بالسرقة إلا أن القصة لا تدبته كمجرم، بل كضحية. ولا نستطيع أن نفصل هذا التوجه عن طبيعة المرحلة السياسية والاجتماعية التي كانت سائدة قبل عام ١٩٦٧.

#### (١)

يبرز هذا المعنى بوضوح في قصة «الآخرين» من مجموعة «فتاة في المدينة» التي نشرت عام ١٩٦١، حيث نقابل (محمود) المراسل العسكري الذي يذهب إلى الاسماعيلية ليلتقى بالفدائيين الذين يقاتلون الإنجليز عام ١٩٥١. وإذا كان الهدف المعلن من هذه الزيارة هو تغطية بطولات هؤلاء الرجال فإن الهدف الحقيقي له كان أن «يتحدث إليهم، ليعرف لماذا أتوا إلى هنا؟ لماذا جاءوا ليقامروا بحياتهم؟» (ص ٣٨ المجلد الأول). إن هذا التصريح إنما يخفي استخفافا أو تعجبا وربما استنكارا لما

يمكن أن يصنفه تحت عنوان المغامرة المجانية أو التعرض لخطر دون مقابل محدد بمعايير الأنا الفردية التي لا يرى العالم إلا من خلالها. وهو يبرر ذلك بعدد من الأسئلة الوجودية التي لا يستطيع أن ينفذ من خلالها إلا إلى النتيجة السابق استنتاجها وهو خطر هذا المسلك. إنه يفهم - كما تقول القصة - أن «يتأصل الإنسان، أن يتألم، أن يشقى من أجل حياة سعيدة. أما أن يفقد الإنسان حياته نفسها، فهذا ما لا يمكن تصوره بحال.. هل هناك شيء أغلى من الحياة ذاتها، حتى يمكن أن نبذلها من أجله؟ يقولون الحرية ولكن ما هي الحرية؟ إنها إحدى حاجات الحياة، وحين نفقد الحياة، نفقد معها حاجتنا إلى الحرية». إن هذا التحليل ذا الطابع الفكري الفلسفي التأملى لا ينطلق إلا من ذات تنطوى على نفسها ولا تعترف بحقيقة أو جدارة أى شيء إلا بما يحقق لها مردودا على المستوى الفردى الذاتى، وهو فى ذلك يطرح نفيا واضحا لمفهوم الآخر، أو «الآخرين» كما يقول عنوان القصة. القضية إذن هي هؤلاء الآخرون هل هم موجودون حقيقة، وهل هناك حاجة لهم، وهل يستحقون التضحية من أجلهم.. تواصل القصة: «يقولون الحرية من أجل الآخرين، ولكن من هم الآخرون هؤلاء؟ إنه لا يكاد يحس بهم وهم أيضا هل



تراهم يحسون به إلا حين يحتاجون إليه؟ وهل يخس بهم إلا حين يحتاج إليهم؟ وحين يموت الإنسان ماذا سيبقى منه ليجتاحه الآخرون؟» هكذا يصل صاحبنا إلى لا جدوى ولا معنى لكل ما يصنعه هؤلاء. غير أن هناك واقعا آخر يؤرقه ويجعل هذه الخواطر - رغم وجاهتها المنطقية المباشرة - غير مبررة أو فاقدة للمصداقية، أولها أنه لا يستطيع البوح بها أو مناقشة أحد فيها فضلا عن إقناعه بها وأهمها هو أنه لا يمكن لهذه الأعمال البطولية الفائقة أن تكون ناتجة عن نوع من البله أو الخبل العقلي، ومن ثم تدعمت رغبته في اكتشاف حقيقة النفس التي تقوم بتلك البطولات متجاوزة تساؤلاته «المنطقية» تلك. إلا أنه يخطو خطوة أخرى من خلال معاشيته الممتدة لهؤلاء الرجال. حين يتساءل : «أليس من الجائز أن تكون الحرية بالنسبة لهم هي لب الحياة وقيمتها وأن تكون الحياة بدون حرية أمرا لا قيمة له؟» غير أنه يعود رادا على تساؤله قائلا : «أليسوا أيضا يفقدون خريتهم حين يفقدون حياتهم، أليس الموت عبودية مطلقة؟» (ص ٤٠) ورغم أن التساؤل الأخير ينكمص بالأمر إلى وضعيته الأولى، إلا أننا نلمس من خلال صيغة التساؤل في الفقرة بصفة عامة أنه قد تزحزح بدرجة ما نحو أن يجد يقينا

مخالفا لما كان فى مفتتح القصة، وهو ما يتواصل عبر صفحات من السرد التأملى إلى أن تكون تجربته مع الموت حين يكتشف حقيقة أن حياته لا يمكن الحفاظ عليها دون حياة الآخرين، بل إنها لا معنى لها. وأكثر من ذلك فإن الموت فى سبيل الآخرين إنما هو حياة من نوع معين أخذ يدرك كنهه بعد لى . وذلك حين ترسم القصة المشهد الوحيد بها فى نهايتها حين أخذ يتجول مع رفيق من الفدائيين وفاجأتهم دورية إنجليزية اشتبك معها هذا الرفيق وعندما أصيب فى مقتل اضطر هو إلى أن يأخذ البندقية ويواصل إطلاق النار، وحين نفذت الذخيرة وأصيب أدرك فى هذه اللحظة معنى أشياء كثيرة. أن هذا الرفيق عندما قتل، منحه بموته حياة جديدة. وها قد جاء الدور عليه ليمنح الآخرين حياة منحت له من قبل ومن ثم شعر... «لأول مرة بهؤلاء الآخرين، يحس بهم كأنهم قطعة منه، ولأول مرة يدرك الصلة العميقة التى تربطه بهم، إنه يمنحهم الحياة التى فقدها هو» ص ٤٤. وتأخذ القصة فى تعداد نماذج هؤلاء الآخرين الأبرياء البسطاء الذين يحتوى كل منهم طاقة لابد لها من البذل والتضحية حين يكتشف المعنى الحقيقى للحرية والحياة.

إن القصة بهذا الطرح إنما هى دراسة نفسية فكرية لكيفية

ارتقاء الوعي من حالة عدمية وجوذية ترى أن «الجحيم هو الآخر» بتعبير سارتر إلى حالة سوية متأسنة ترى أن الحياة هي الآخر ويدونه تنعدم أية قيمة حقيقية للحياة، ومن ثم جدارته بأن يضحي من أجله، خاصة أنه بدوره يحيا بفعل تضحيات الآخرين. هكذا يتقدم أبو المعاطي أبو النجا إلى أكثر من أن يكتب قصة يرصد فيها التحولات النفسية لبطل منشغل بعالمه الداخلي، إلى أن يطرح كتابة واقعية محملة بروح إيجابية كفاحية وثابة.

## (٢)

باختلاف نسبي عما سبق تأتي قصة «ذراعان» في مجموعة «الناس والحب» ١٩٦٦ لتطرح تنويعاً أخرى على مسار العلاقة بالآخر، جوهرها أن هذا الآخر ليس مثيلاً للتساؤل أو العداء، إنه هنا كيان مكمل، متفاعل مع احتياجات الأنا ومطور لها. حيث تبرز القصة التفاهم التلقائي الذي يتم بين ذراعى فتى وفتاة تصادف جلوسهما في مقعدين متجاورين بدار السينما، وفي الوقت الذي يسرد الراوى بضمير الأنا، بصورة مطولة، مشاعره وأحاسيسه تجاه هذا التفاهم بين ذراعه وذراع الفتاة

وتطورات هذا التفاهم وما يثيره من مكانن نفسية وعاطفية وربما غريزية، وألأعبيه التي استخدمها حرصا على أن يبقى الوضع على ما هو عليه إن لم يتطور إلى أكثر من ذلك، نفاجأ أن الفتاة تبادل نفس النزوع وإن كان بصورة أقل جرأة. وهو ما يطرح موقفا مختلفا عن مارأيناها فى قصة «فتاة فى المدينة»، حيث لم تحتج هذه الفتاة على أن الآخر عاملها على أنها مجرد «شئ» ولم تقل كما قالت بطة القصة السابقة - على لسان الراوى: «أن هذا الشاب لا يعنى شيئا.. فهو لا يعرفها. ولم تكن بالنسبة اليه سوى مصادفة سعيدة يشكر عليها (..)» إنه لم يأت إلى هنا من أجلها هي» (ص ١١). ومن الواضح أن الموقف السابق بالنسبة لـ «فتاة فى المدينة»، حيث أهملها حبيبها واختفى من حياتها دون كلمة واحدة هو المسئول عن ذلك، ومن ثم فموقف السينما المشابه لموقف قصة «ذراعان» والمناقض له فى النتيجة - إنما هو موقف مرضى لا ينم عن سلوك طبيعى، خاصة حين يقول الراوى «إنها لا تتكر أن أعاقها كانت تحلم بشئ كهذا حين أغمضت عينيها على ذلك المنظر الفاتن، أن تكون بجوار رجل (...) رجل جاء معها، جاء من أجلها.» إن ما يعنينا هنا فى المقام الأول هو تغير النظرة للآخر من حيث هو

مشارك لا من حيث هو تقييـض، من حيث هو طرف فى الفعل  
وليس موضوعا للفعل أو التأمل، ومما يلفت النظر فى قصة  
«ذراعان» هو ذلك الانسجام التام بين مفردات الجو القصصى  
وبين داخل الراوى وهو ما يؤدى إلى أن يصبح ما كان يتصوره  
اقتناصا إنما هو سعى متبادل بين طرفين يحتاج كل منهما  
الأخر، بنفس القدر الذى يحتاجان فيه لمشاهدة قصة الحب التى  
كانت تعرض وقتها، وكأنها كانت تترجم وتعبر عن وضعيتهما.  
حتى أن بناء القصة جاء مقطعا إلى مشاهد ممنتجة على طريقة  
بناء الفيلم السينمائى.  
وسنجد هذا المعنى يتردد بوضوح على تنويعات مختلفة فى  
قصص «الصمت» و«مملكة نبيل» و«الناس والحب» و«الطابور»  
إلخ.

### (٣)

وعلى نحو ثالث سنجد موقفا من «الأخر»، مختلفا عن  
الموقفين السابقين، فالأنا هنا فى خدمة الآخر وليست فى مجرد  
علاقة معه، خاصة إذا كان هذا الآخر جماعة أو معنى تلتئم  
حواله الجماعة، حيث يتطوع فى ملماتها ويقدم المآثر من أجلها

من أكله ورغم أن هذا لا يقابل إلا بالنكران والجحود من كبارها الذين يخافون على وضعيتهم من هذا الصاعد الجديد، إلا أنه رغم انكساره المادى يبقى رمزا خالدا لإرادة الجماعة وزادا لبأسها عند الشدائد.

يتجسد هذا المضمون بقوة فى قصة «قرية أم محمد» فى مجموعة «الابتسامة الغامضة» ١٩٦٣، حيث تقع القرية فى خصومة مع قرية مجاورة نتيجة مقتل أحد أبنائها على يد واحد من أبناء تلك القرية الأخرى، ورغم أن القتل يخص أسرة كبيرة إلا أن باقى أعيان القرية اعتبروا أن الأمر يخصهم. لأن القتل يعملون أجراء لديهم، وهم إذا سكتوا عن ذلك فيمكن أن يطالهم الأمر، أما باقى السكان فاعتبروها مسألة شرف يخص القرية كلها، ولأن أحدا من القرية لا يجرؤ على الأخذ بالثأر، فإنهم يستدعون ابن القرية الشرير (أحمد أبو المكاوى) ليقوم بتلك المهمة ويعد قيامه بها يقوم الكبار بالإرشاد عن مكانه مقابل فك الحصار عن قريتهم غير أن السكان البسطاء لا يصدقون ذلك ويشيرون أنه قد هرب ولم يمسك به أحد. والقصة تفجر بذلك عدة معان فى ضربة واحدة، فهى قد طرقت قضية التفاوت الطبقي فى الريف المصرى، وعالجت العلاقة غير العادلة بين من

يملكون ومن لا يملكون إلى جانب طرحها لمفهوم البطل الشعبي الذى يقوم بالأعاجيب ويفعل الأفاعيل بما يعجز عنه الأفراد العاديون. ورغم أن الصراع بين هذه القرية والقرية الأخرى يقوم على أساس قضية غير عادلة من الأساس، حيث إن الجريمة الأولى قد تمت ثارا لطرده بعض الفلاحين المستأجرين من أرضهم، إلا أن القتل لم يكن صاحب أرض، وأن مبرر قتله هو أنه قريب المالك الذى قام بطرد الفلاحين، ومن ثم أصبحت عملية الأخذ بالثار موزعة من الناحية الأخلاقية، حسب بسطاء القرية وحسب أحمد أبو المكاوى بطل القصة الذى تبرع بمكافأته لأبناء القتل الأول..

هكذا يصبح البسطاء والفقراء هم الخاسرين فى كل الأحوال سواء قتلة أو مقتولين. والقصة تنحاز بوضوح إلى هؤلاء وتسخر ضمنا من الملاك ومن جبنهم وخستهم، ومن ثم تمجد البطل الشعبي الذى رغم نبلة وشجاعته يتلقى القصاص والنكال، وهذه المفارقة التى يقوم عليها بناء القصة هى ما تبرر بقوة عملية ظهور البطل الشعبي وارتباط اسمه بالخوارق والمعجزات.

## ثانياً ، اهتزاز اليقين :

وعلى نقيض قصص المرحلة السابقة سوف نجد قصص هذه المرحلة التي تضم مجموعات «الوهم والحقيقة» ، «مهمة غير عادية» ، «الزعيم» ، «الجميع يربحون الجائزة» ، سيطرة واضحة لجو الهزيمة والانكسار ، كما نلمس أثر التحولات الاجتماعية والاقتصادية التي تمت في فترة السبعينيات حيث تتبدى هذه الملامح من الوجهة الفنية من خلال شيوع روح التساؤل والتأملات ذات الطابع الفلسفي الوجودي وانمحاء الفوارق بين الصواب والخطأ وهو ما يولد بالمقابل رغبة ملحة في اكتشاف الفوارق بين الوهم والحقيقة. حيث تصبح هذه الرغبة محورا رئيسيا يحكم حركة الشخصيات ويدفعها إلى اجترار ذاتها والإغراق في مونولوجاتها الذاتية. وسوف نلاحظ هنا اختفاء الحدث في معظم القصص أو تواريه في حيز ضيق من القصة، بينما يتغلب تكنيك السرد التأملى القائم على استبطان الذات وطرح انطباعاتها على طريقة التداعى الحر للمعاني. كما سيبرز الرمز الكثيف وسيصبح عنصرا تقنيا بالغ الأهمية.



## (١)

تتجلى هذه المعانى بوضوح فى قصة «أصوات فى الليل» من مجموعة «مهمة غير عادية» حيث ترمى القصة بدلالاتها الرمزية إلى أسباب ما حدث عام ١٩٦٧، من زاوية الاستسلام للحلم والوهم والاستغناء به عن الحقيقة التى هى أولى وأجدر بالاككتشاف. فعندما يسمع الراوى أصواتا تجوس فى شقته أثناء نومه وتترأى له مشيكة مع ذكريات وتهويمات تأخذ طابع الحلم، فإنه لا يكلف نفسه عناء التأكد من إحكام إغلاق باب منزله، ويستتيم إلى «كون حوادث السرقة قليلة فى حينهم» وأنه بالتأكيد يحلم، إلى أن يصحو على وقع الكارثة وقد تجرد منزله من أثمن محتوياته: «الويل لو فقد القدرة على التمييز بين أصوات الحلم وأصوات الحقيقة بين الزمن الثابت والزمن المتحرك». (ص ١٦ المجلد الثانى) ولا يخفى ما فى الرمز من وضوح وإحياءات، فهو يكاد يرسم صورة موازية للواقع التاريخى، غير أنها هنا تأخذ طابعا تأمليا مليئا بالتداعيات والاستطرادات والتفاصيل التى تحدد وتؤكد الاستقلال وتكامل هذا العالم الخاص، بحيث يبدو عالما قائما بذاته دون الحاجة إلى تفسيره من الخارج وهو الأمر الذى يبتعد به عن الأليجورية

أو البناء الفني الموازى للواقع الخارجى بحيث لا يمكن فهمه إلا فى ضوء معرفة عميقة بهذا الواقع. إننا إذن بإزاء بناء على قدر من الاستقلال والتكامل الذاتى ولا يشترك مع الواقع الخارجى إلا فى الدلالة الكلية التى تطرح بدورها درس التجربة المريعة سواء فى حياة الوطن أو حياة الشخصية القصصية. حيث تبرز الخسارة هنا ليس على المستوى المادى فقط وإنما وقعها الأكبر يتركز على الجانب المعنوى الذى يتحطم من جرائها: «كيف يقول لها أن الرجل الذى يعجز عن التمييز بين أصوات الحلم وأصوات الحقيقة لا يمكن أن يكون رجلاً سليماً» (ص ١٧٨ المجلد الثانى) إن عجزه عن التعبير عن مبررات إخفاقه فى التفريق بين الحقيقة والحلم أو قل الوهم، هو ما يؤدى بالبطل فى النهاية إلى ما يشبه الجنون أو الذهول.

وتتنوع هذه الدلالات فى قصص «الوهم والحقيقة» (لاحظ العنوان)، «مقهى الفردوس»، «ذلك الشتاء وقت الزوال».. الخ حيث تحتل الحيز الأكبر فى قصص هذا المجلد.

وإذا كانت قصص المحور السابق تدور أحداثها، في المقام الأول، داخل نفس الشخصية، بحيث يمكن أن نقول إنه نوع من المونولوجات وأحاديث النفس التي تستدعي الذكريات وتجسد الانطباعات، فإن قصص هذا المحور تحفل «بالحكاية» بدرجة أكبر، ويقوم بناؤها على مفهوم المشاهد بصورة أكثر كثافة، بحيث يدخل الفرد في علاقة مع الآخر، الذي يقوم بدور المفجر المشارك للحدث القصصى. وإن كانت تشترك قصص هذا المحور مع سابقتها ولحقاتها في السمات الدلالية التي تجسدها هذه المرحلة.

في قصة «ذلك الوجه وتلك الرائحة» من مجموعة «الجميع يربحون الجائزة» نلاحظ سيطرة الإحساس بالخطر والغربة عن العالم على البطل الذي يشعر على الدوام بأنه يشم رائحة دخان في كل مكان يذهب إليه رغم أن أحدا - وزوجته خاصة - لا يشاركه الإحساس بذلك الشعور الذي يمتزج دائما برؤى كابوسية مرعبة مليئة بالهلاك والرعب : «رأيت أسراب الطيور وهي تفزع من أعشاشها وتصرخ في السماء المليئة - بالدخان، رأيت الكلاب والقطط والدجاج وهي تجرى على غير هدى هنا

وهناك... إلخ (ص ٤٠١ المجلد الثاني)، ولا ندرى إن كان ذلك يحدث فى خيال الراوى أم لا يحدث فى الحقيقة إلا فى نهاية القصة حينما يقدم الكازينو، الذى يجلس فيه مع زوجته على شاطئ البحر، مفاجآتة التى هى عبارة عن سفينة تحترق، حتى إذا تيقن البطل من أن تلك هى مصدر الرائحة قام من مكانه متجها نحوها قائلا «لو كان ما أراه حلما فلتكن تلك نهايته، ولو كان واقعا فهذه أفضل نهاية» (ص ٤٦ المجلد الثاني). غير أن المثير فى الأمر أن صوت الميكروفون الذى كان يعلق على هذا المشهد الغريب أخذ يقول «لا تنزعجوا أيها السادة، فذلك أيضا جزء من العرض». هكذا يعبر أبو المعاطى أبو النجا عن إحساس بطله الذى وصل إلى حافة الانتحار تحت وطأة واقع يسير نحو نهايته، يزيد من هذه المفاجعة أن أحدا لا يشعر بذلك سواء فتشدد الغربة ويحكم الحصار حول الشخصية إلى الحد الذى يبدأ معه فى الشك فيما إذا كان ما يشعر به وهما أم حقيقة، مما يؤدى إلى نهايته على النحو الذى رأيناه.

ولا يخفى ما ترمى إليه السفينة المحترقة ككيان سيميولوجى دال على الوطن أو المكان الذى يقل الجميع، وإذا كان الجميع عن هذه الكارثة لاهين فتلك هى الكارثة الحقّة التى لا يملك

إزاعها البطل إلا الانتحار.

ونلاحظ تكرار المضمون الذى يدور حول أن الوهم هو المسيطر وأن الحقيقة مراوغة وأن لا حدود بين الصواب والخطأ فى قصص هذه المرحلة ، وفى القصة التى بين أيدينا على سبيل المثال تتشابه وجوه جميع من يقابلهم مع وجه أحد بلدياته (حسن شقة) وهو الوحيد الذى كان يشم معه تلك الرائحة (رائحة الحريق رغم أن أحدا منهم لا يمكن أن يكون هو، فهم لا يشمون أية روائح، وهو ما يوجب لنا بأن شيئاً ما قد حدث لهؤلاء البشر جعلهم على هذه الدرجة من الغفلة فلا يميزون بين الحقيقة والوهم. وفى قصة «السائل والمستول» من مجموعة «الوهم والحقيقة» نلاحظ هذه العبارة على لسان عريف على الجبهة : «لقد حدث فى حياتنا شئ فظيع بعض أسبابه أن الناس كانوا يصدقون كل ما يقال لهم، أنهم كفوا عن توجيه الأسئلة : إنهم نسوا عادة الحذر» (ص ١١٨ المجلد الثانى). ولكن الملاحظ هنا أنه رغم تشابه المحتوى مع القصة السابقة، إلا أن القصة تنحو بقوة أكبر نحو الخروج من دائرة الرؤيا النفسية الباطنية الخاصة إلى رؤيا العالم والواقع الخارجى وإن كان من خلال بصيرة الداخل الحساس المهف.

### (٣)

وهذا الأمر سنجده متحققاً بدرجة أكبر في قصص هذا المحور الأخير، حيث ستكتسب الأنا الجماعية حضوراً أكبر وفاعلية أكثر، بما يجعل من الأنا الفردية جزءاً من كل موار متفاعل ومتحرك، وليس محورا وقطبا أوحدا لحركة الحدث والسرد، نجد ذلك في قصص «الأعرج» و«هل يموت الأب» و«السائل والمسئول» و«حين بكى سيدنا الخضر» و«السيد م م وحكايته مع الوجه» الذي لا يتغير» و«الجميع يربحون الجائزة».. إلخ حيث يسود الاهتمام بالقضية الاجتماعية وهموم الفقراء وكشف عناصر الظل الاجتماعى كل ذلك جنباً إلى جنب مع الهم الوطنى الذى يسيطر بوضوح على معظم قصص هذا المجلد.

فى قصة «عندما بكى سيدنا الخضر فى مجموعة مهمة غير عادية» يستلهم الكاتب شخصية سيدنا الخضر ليصاحب الراوى فى رحلة إلى مقر عمله معلقاً على مشاهدات الطريق كاشفاً دلالات هذه المشاهدات، حيث يتواصل لدينا الخيط النقدى المحذر من خطورة ما يحدث من تحولات على الصعيد الوطنى والاجتماعى. ولا تخفى دلالة شخصية الخضر فهو الذى صاحب

سيدنا موسى فى رحلته القرآنية ليكشف له ما استغلق عليه فهمه، وهو ما يحيلنا مرة أخرى لقضية البحث عن الحقيقة. وقد سبق استلهم تلك الشخصية فى قصة «نانى القطه السمراء» فى نفس المجموعة، ولكن الخضر هنا يبدو كما لو كان يعمل مع الراوى فى «مؤسسة البناء»، وهو الأمر الذى يحمل دلالتين متجاورتين متمزجتين. فالأمر يتعلق بمؤسسة البناء التى تجرى محاولات السيطرة عليها وهو ما يشكل صيحة تحذيرية مما يحدث الآن. حيث إن البديل سيكون الهدم، وكونه يحذر من ذلك وهو أحد عمالها فهذا ما يعنى أن الكاتب يعطى مساحة إضافية للفعل لتلك الطبقة من العاملين. وحين تتوقف بجوارهما عربة فارغة ويطلب صاحبها منهما الركوب لتوصيلهما، يرفض الخضر، وهو ما يدهش الراوى غير أن الخضر يجيب عليه بحكاية ذلك الرجل الذى يقد إلى القرية بالفاكهة الغربية اللذيذة ويهادى الناس بها حتى إذا أحبوا باعها لهم وإذا لم يستطيعوا الدفع أجل السداد لحين الانتهاء من جنى المحصول، فإذا عجز المحصول عن السداد أخذ منهم الأرض ليزرعها بأشجار فاكهته الغربية. ولعل التوازى بين القصتين واضح بما يكفى لتوضيح النهاية المنتظرة لعملية إغراء العاملين بركوب السيارات الفارهة

وفتح الخط تمهيدا للاستيلاء على هذه المؤسسة. ولا ينسى الخضر أن يضع يده على الخلل الذي يصاحب عمليات التحول تلك قائلا : «حين توجد أماكن خالية في سيارة يقودها رجل وحيد في الوقت الذي يسير فيه على الطريق نفسه عشرات الرجال والنساء في برد الشتاء أو في حر الصيف فمعنى ذلك أن ثمة خللا في الأمور يا بني، ولن يستقيم الخلل بأن يفسح لي ولك مكانا في سيارته» (ص ٢٢٦، المجلد الثاني)، ولعل البديل لذلك واضح. هكذا يتجه أبو المعاطى أبو النجا بنا إلى وجهة اجتماعية تقدمية لا تخطئها العين، وهو ما رأيناه في قصص المجلد الأول، غير أن الفارق هنا هو تلك الرؤية الناقمة المحذرة، الباحثة عن إجابات لأسئلة تؤرق هذه المرحلة وتدفعه دفعا إلى الانهيار.

وبذلك تكون قد اكتملت لدينا محاور وأشكال العلاقة التي يعقدها أبو المعاطى أبو النجا بين الأنا والعالم، حيث نلاحظ هنا - بالاختلاف مع قصص المرحلة السابقة - بروز الرؤية العدمية المتشائمة حيث تصحبنا القصص إلى حافة الكارثة التي حاقت بنا، وتحاول البحث عن إجابة ، فتغرق في التأملات والرمز والفانتازيا ويعانى بطلها الغربة والحصار فيجن أو ينهار. لكن



رغم ذلك تصل صرخة أبو المعاطي أبو النجا إلى كل الأسماع  
وتفعل فعلها القوى.

\* \* \*

إن الشخصية التي تقدمها قصص أبو المعاطي أبو النجا  
بصفة عامة ليست إيجابية إلا في القليل النادر وإنما هي  
شخصية ذات عالم داخلي - نفسى وفكرى - خصب وعميق  
وحساس لذلك يحتل الأثر المتوالد لديها عن حركة الخارج -  
النقطة البؤرية، وتصبح بنيتها الداخلية وحركتها المواردة العنيفة  
المليئة بالانفعالات والاسترجاعات والتداعيات هي البنية المهيمنة  
على تكنيك القص ولعل ذلك ناتج عن عزلتها وغربتها وعدم  
قدرتها على التأثير في الخارج بنفس القدر. غير أن ذلك قد أنقذ  
شخصياتها من النمطية والتلخيص الفكرى أو الاجتماعى للواقع  
المعاش وخلق منها شخصيات على قدر غير عادى من التفرد  
والتأثير، كما أن عالمها الداخلى الموار ذلك يعتبر بمثابة حيلة  
فنية فعالة لإثارة كثير من الأفكار والمشكلات والقضايا دون أن  
تقع في براثن التقريرية أو الخطابية المباشرة.

ساعد على ذلك أن المنظور المستخدم في بناء هذه القصص  
إنما هو المنظور الداخلى الذى يقوم على تقمص الكاتب

للشخصية ويتحدث بلسانها، مع ما يترتب على ذلك من نتائج تتمثل في الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطني، وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها من ناحية أخرى، وهو غير ذلك المنظور التقليدي الذي يبدو فيه الراوي عليما ومحيطا بجميع الأمور والعوامل ويعرف ماضى الشخصية ومستقبلها. أما المنظور الداخلي المستخدم هنا فهو الذي يسمح فقط برصد الخارج يعين الداخل، ومن ثم الأثر المرتد عن هذا الرصد من حركة نفسية وانفعالات.

إن هذه الطريقة في البناء هي المسؤلة عن أن حركة الحدث يتم اختزالها واختصارها لإفساح الطريق أمام الحركة الداخلية، وهو ما يؤدي في أحوال كثيرة إلى أن تصبح القصة عبارة عن استرسال تأملى قد يطول<sup>(١)</sup> إلى حد الإملال، لأنه غير محدد بإمكانيات الحدث المنطقية. ولذلك فإن قصص أبو المعاطى أبو النجا ليس بها صراع بالمعنى المألوف ولكن بها علاقة من نوع ما بين داخل النفس وخارجها، بما يجعلها تطرح انطبعا على النحو الذي سبق ذكره.

## الهوامش

- ١ - د. فرج أحمد فرج - التحليل النفسي والقصة القصيرة ، فصول صيف ١٩٨٢ .
- ٢ - انظر د. صلاح السروي، الحرية والجنون، دراسة في الأدب الروائي عند عبد الفتاح رزق، مجلة فصول شتاء ١٩٩٤، المجلد الثاني عشر، العدد الرابع، ٣٢٨.
- ٣ - انظر على سبيل المثال «الجريمة والعقاب» و«الابلة» و«المراقق» لديستوفسكي.
- ٤ - انظر على سبيل المثال «يا مولاي كما خلقتني»، «واغتصاب أوراق مجهولة».
- ٥ - صدرت في مجلدين عن الهيئة المصرية العامة للكتاب عام ١٩٩٢، ١٩٩٣.
- ٦ - هذا الرأي سبقني إليه د. سيد حامد النساج في دراسته بعنوان «الحلقة المفقودة في القصة القصيرة» فصول. المجلد الثاني - العدد الرابع ١٩٨٢ من ١٢٧.

## جدل الارتباط والانفصال فى رواية «الشمندورة» لـ محمد خليل قاسم

ترسم رواية «الشمندورة» صورة كلية لجماعة بشرية تواجه تحديا مصيريا فرضته عليها تغيرات محيطية تقبع خارجها، راصدة انعكاس هذا التحدى على إنسان الجماعة، حسب تبايناته الروحية والأخلاقية ومواقفه الاجتماعية المختلفة، وما يطرحه ذلك من استجابات على نفس القدر من التنوع والاختلاف. منتجة بذلك بانوراما إنسانية بالغة الاتساع والشمول والتأثير. فى نفس الوقت. وهى إذ تطرح مصير هذه الجماعة البشرية المحددة - كقوة مركزية - فإنها تتجاوز ذلك، بإبجاءاتها ودلالاتها الكلية، إلى مصير النوع البشرى برمته، من حيث تجليات ودلالات العلاقة الصراعية بين الإنسان والإنسان، من ناحية، والإنسان والطبيعة: من ناحية أخرى، بما يجعل من قدرة الإنسان على التواؤم والتأقلم مع مستجدات الواقع حوله

وينفس القدر، قدرته على المواجهة والتجاوز له، معيارا أساسيا لاختبار جدارته بالبقاء والتطور.

يتبدى ذلك من خلال التناول الفني للواقع التاريخي لإحدى قرى النوبة التي أعرقت كنتيجة لتعلية خزان أسوان في أوائل الثلاثينيات، في اشتباك مع مجمل تغيرات الواقع السياسى المصرى، الذى قام على ارتباط الهم الاجتماعى بالهم الوطنى. وهو الأمر الذى يساعد الرواية على طرح رؤيتها التحررية المنحازة للإنسان والمؤمنة بحقه فى الحياة والحرية وجدارته بهما.

إلا أن الرواية لم تتوقف عند المظهر البارد للحقيقة التاريخية، وإنما تعقبته إلى رصد آثاره فى أعماق الإنسان، مستخدمة فى ذلك كل المفردات الأسطورية والمعتقدية باللغة المحلية والخصوصية، وكذلك المكونات المزاجية والأخلاقية لهذه الجماعة، فمحتنا بناء روائيا متسقا، تمكن من طرح «رؤية العالم» لدى هذه الجماعة البشرية، عبر تحديد «وعيتها القائم» وتحوله فى خضم تجربة الحدث إلى «وعى ممكن» مما ينبئ بإنتاج مصير مغاير لما أفضى إليه وضعها السابق على التجربة الحديثة. فى هذا الإطار تطرح الرواية قضيتها، التى يمكن تلخيصها

فى النموذج البنىوى : «الارتباط - الانفصال»، وما ىنتج عن  
الجدل القائم بين طرفيه من طرح لإشكالية درامية حادة تأخذ  
بزماء شخصيات الرواية، خالقة توتراتها، وبنياتها الصراعية،  
وطرحها المعنوى - الروحى والفكرى، على السواء.

#### (١)

تتمثل هذه الإشكالية فى الوضعية المادية والاقتصادية  
الفقيرة لإقليم هذه الجماعة، رغم غناها الروحى، وهو الأمر الذى  
يجعل أفرادها دائمى النزوح إلى حواضر الشمال (القاهرة،  
والأسكندرية.. إلخ)، للعمل.. ولأنهم لا يتقنون مهارات مهنية  
محددة (لعدم انتشار التعليم)، فإنهم يقومون بأعمال هامشية،  
ومن ثم يعانون - إلى جانب آلام الغربة - الاحتقار والمهانة  
وعدم تحقيق الذات، وهو ما يجعلهم دائمى الحنين إلى موطنهم  
وفى حالة ارتباط دائم به، حتى وإن بعدت المسافات وطالت  
السنون، حتى إذا عادوا، أخذوا يعانون غربة وآلاما من نوع آخر  
فقد تغيرت سلوكياتهم وأنماط تفكيرهم واستهلاكهم، فإذا بهم  
وقد استبدت الرغبة فى السفر من جديد مهما كان الثمن الذى  
سيدفعونه، أو ستدفعه عائلاتهم من بعدهم، هكذا فى متوالية

تعكس أزمة ومأساة إنسان هذه الجماعة.

تتجلى هذه الاشكالية بوضوح فى نموذجين من شخصيات الرواية العديدين، أولهما : «برعى» ذلك الشاب المتحمس، الذى ساهم بفعالية فى حركة الاحتجاج على قلة التعويضات التى تقرر منحها لأهل القرية تعويضا عن الأضرار التى ستصيبهم من جراء (الطوفان) الناتج عن التلوية، والذى ذاق مرارة السجن نتيجة لذلك، عندما يسمع حكايات «العائدين» عن استبداد سادتهم وغلظتهم، فيقرر عدم السفر قائلا : «كله الا الخدمة فى البيوت. أفضل الموت هنا جوعا فوق هذه الصخور على إذلال نفسى . السادة يوقظوننا هناك بأجراسهم فى منتصف الليل ويبدون حلاوة النوم ويجبرونك على حمل أحذيتهم. كلا ليس فى وسعى احتمال كل هذا الذل، أما الذين يقبلون فإنهم أذلاء». ورغم التبريرات التى يسوقها من جربوا السفر، التى تدور كلها حول الاحتياج وقسوة الحياة فى النجع، إلا أنه يصر قائلا : «ولكننى لا أكاد أتصور نفسى منحنيا أمام كلب» ص ٤٨٣. غير أنه بعد الطوفان والحريق، اللذين ألما بالقرية فى نهاية الرواية يضطر إلى السفر، قائلا لنفسه : «ربما أجد عملا فيه صون لكرامتى» ص ٤٩٩. أما النموذج الثانى فهو «جمال» الذى

يسافر إلى القاهرة قبل زمن الرواية، وهناك يتزوج من خادمة بيضاء يكتفى بها عن العالم وعن أهله، غير أنه يعود بعد غيبة طويلة، ذقت خلالها أمه وأخته مرارة الهوان والفاقة، ثم لا يلبث أن يسافر إلى القاهرة مرة أخرى تحت ضغوط زوجته، التي لم تعد قادر على مواصلة الحياة (هنا) معبرة عن رغبته هو نفسه. وبعد أن كانت أمه تلح عليه أن يطلق تلك الزوجة «البيضاء» المتعالية ويبقى معها، إذا بها تكتفى بأن تقول : «الحلف لى يا جمال أنك لن تنسانا، فأقسم بالله، قالت له: بقبر أبيك. فأقسم بقبر أبيه، (..) ثم بكى واختلطت دموعه بدموعها» ص ٤٩٨. إن هذين النموذجين ليلخصان بصورة دالة تنازع القطبين اللذين يجسدهما النموذج البنيوي الذي اقترحناه: (الارتباط – الانفصال) إنه الاحتياج المزدوج للرحيل والإقامة فى نفس الوقت، والمعاناة اللاتعة الناتجة عنهما معا، غير منفصلين. إن الموقف الأخير يثبت بوضوح أكثر هذه المعاناة، ولعله من الواضح أن الأم لم تكتف بأن أقسم بالله، بل تستحلف «بقبر أبيه» وهو العنصر الدال على الجذور التي لا يمكن الانفصال عنها ولا الفكك من أسرها، كما يتضح من بكائهما معا (الابن والأم) مقدار شمول الحالة الشعورية التي يخلقها هذا الوضع



الذى يتوتر بين عنصرى الرغبة والضرورة : الرغبة فى البقاء وضرورة الرحيل، حتى إذا رحل استبدت به مشاعر أخرى من افتقار للهوية والذات فى الغربة ليتخلق لديه الاعتزاز بالموطن والارتباط الحميم به. وذلك فى مقابل النعمة على عوالم الغربة، خاصة القاهرة. تلك التى تنوء فيها الخطى ويلتبس فيها اليقين، ويضطر فيها الإنسان إلى قبول ما كان يتعفف عن قبوله فى موطنه، خاصة «الخدمة فى البيوت» ص ٤٨٣ بينما هم أبناء مجتمع بطريركى ذكورى يمنح الرجل المكانة الأولى من خلال ترفعه عن الأعمال المنزلية.

يبرز هذا الأمر بوضوح أكبر وتزداد حدته نصوعا عندما تصبح هذه «الجزور» ذاتها مهددة بالفناء من جراء «الطوفان» القادم نتيجة للتعلية، والذى سوف يجرف فى طريقه ليس فقط «النخيل» وهو معطى دلالى بالغ الأهمية سوف نتناوله بعد قليل، ولكن أيضا «الأرض وقبور أبائنا وأجدادنا» ص ٣٨ فيما يقول أحدهم للموظف المختص بصرف التعويضات. ويتكرر ذكر «قبور الآباء والأجداد» فى الراوية فى أكثر من عشرين موضعا، حتى إذا جاء «الطوفان» وغمر كل شىء بعد أن هرب الجميع من أمامه «واعتصموا» بالضفة الأخرى المرتفعة، أصبح شغلهم

الشاغل هو تلك «المقابر» التي اعتادوا زيارتها فى الأعياد، ومن ثم لم يعد العيد الذى مر عليهم بعد الطوفان عيداً بعد أن طمستها (المقابر) المياه «هاهو العيد يعود وفى الصدور شجن وفى العيون قلق لا يريم (..) وأطنان الأمواج الصغيرة ترتفع فوق عظام الموتى. فأتين هم اليوم؟ فما من قبة وما من مقبرة يترحمون عليها، إنهم لم يختاروا بعد مكاناً لصلاة العيد وأرواح الأجداد لابد تلعنهم. لماذا لم ينقلوا العظام معهم؟» ص ٤٦٩. وهو ما يبرز بوضوح مقدار الاعتزاز بهذه الجذور، فهى تجسيد للهوية والانتماء الذى يحفظ عليهم تماسكهم ويحميهم من التحلل والنوبان تحت وطأة الهجرة، والعلاقة غير المتكافئة مع الشمال الغنى المسيطر، والذى لا غنى عنه ولا قدرة على الانفصال فى نفس الوقت.

إن الموقف المزدوج إزاء «الشمال» هو ذاته الموقف المزدوج تجاه الوطن، فهما وجهان لعملة واحدة، وكلاهما طارد وقاس لا يرحم، وإن كان كل على طريقته الخاصة، وإنسان الرواية مضيق بينهما غير قادر على مواصلة الانتماء إلى أى منهما. تماماً مثل «الشمندورة» التى يجسدها عنوان الرواية.

تبرز «الشمندورة» في هذا العمل كرمز كلى سابغ، يشكل مجمل البنية الروائية ويحدد مراميها ودلالاتها الحدثية والمعنوية، منطلقا من أساس معرفى سابق على هذا الاستخدام، باعتبارها نقطة إشارية تقبع داخل المياه لتحديد المسافات أو الأعماق. إنها، إذن، كيان دلالي سيميولوجى، محدد لوجود مادي بعلامة طافية ذات بروز دال. وإذا كانت هذه العلامة تسبح في مياه النهر المتحركة والموارة أبدا (تطفو الشمندورة - فى الرواية - للدلالة على دوامة تتوسط النهر) فإن ثباتها الوظيفى يطرح نوعا من المفارقة الناتجة عن الدلالة السكونية التى تتناقض معنويا مع الحقل الدلالي المتحرك الذى ينتمى إليه النهر، ناهيك عن الدوامة التى تتوسطه. وإذا كانت الشمندورة تحمل تلك الدلالة السكونية. فإن هذا ليس ناتجا عن صفة أصلية فيها فهى متحركة طافية من حيث التكوين، وليست قارة ساكنة. ولكن ثباتها يأتى من أن هناك ما يشدها دائما إلى القاع، الأمر الذى يتناقض مع صفتها المتحركة ولذلك فهى فى حالة توتر دائم بفعل هذه الوضعية التركيبية التى تكتنفها، خاصة عندما يشد جريان النهر وما يعكسه ذلك من معان موحية باشتداد وتيرة حركة

الواقع الذى يمثل النهر معادله المعنوى كعنصر (دلالى كما سيتضح). يقول الراوى: «إننا نتشبت بمواقع أقدامنا على جرف. لا نريد أن نعترف بالرعدة التى تسرى فى مفاصلنا خوفا من النيل والسكون الذى يلفتنا...» ص ٥. إن هذا التشبث بمواقع الأقدام الذى يشى بالخوف من الانزلاق إلى عالم الواقع المجهول المصطخب والمتحول أبدا - الذى يمثله النهر، يوحد بين سكان هذه القرية والشمندورة، سواء كان هذا التشبث إراديا أو قسريا، إنه (أى التشبث) ناتج فى كل الأحوال - عن انعدام القدرة على التفاعل القوى الواثق مع الواقع الخارجى الذى يطرح نفسه وتحولاته بقوة على عالم القرية الساكنة، ويزداد بؤس القرية واستلابها عندما تتوه بين العناصر المختلطة والقوى المتداخلة التى تشكل هذا الواقع، تماما كبؤس واستلاب أبنائها عندما يتوهون بين مكوناتها. وبذلك تصبح حركة الشمندورة - سكونا واضطرابا - (إلى جانب كونها علامة إشارية لحركة النهر) علامة على الحالة المروحية التى تكتنف سكان هذه القرية. فبعد «السكون» الذى تبدأ به الرواية جملتها الأولى: «كل شىء

في هذا الإطار هادئ ساكن» ص ٥، تأخذ عناصر الحدث في التدفق والتلاحق، وبالمقابل يأخذ النهر في الهدير والتلاطم، وهو ما ينعكس على الشمندورة فتأخذ هي الأخرى في الاهتزاز والتوتر، وبالمقابل كذلك يأخذ الناس في الارتعاد والتحسب لما هوأت...

إن اهتزاز الشمندورة وتوترها إنما هو معبر (بضم الميم وكسر الباء وتشديدها) عن التضال والصراع المستميت بين النزوع نحو الحركة بفعل التيار وبين البقاء والسكون بفعل السلسلة (القيد) التي تربطها بالقاع: «إنها الطبيعة تنهى أحلامها الفجرية لتبدأ نهارا صاخبا من الأمواج الهادرة المتلاطمة فوق خد الشمندورة الحمراء الفارقة المناضلة أبدا لتتخلص من قيودها، لا تخلد إلى اليأس إلا إذا هدأت الريح واستكان النيل...» (ص ٦١) إن هذه الأحلام الفجرية ليست في الحقيقة إلا الوضع السابق للتطور الذي يطرحه الحدث قبل الدخول إلى عالم أكثر صخبا واختلاطا وتوترا، وتزداد القيمة الدلالية لصخب هذا العالم عندما يأخذ طابعا مصيريا في علاقته بالوجود الجمعي لسكان القرية. ومن ثم، تصبح الشمندورة ذات اللون الأحمر (لون الثورة) بهذه الحركة المتوترة

علما على استجابات هؤلاء البشر تجاه الواقع الماثل، وتصبح «القيود» التي تسعى الشمندورة للخلاص منها والسباحة مع التيار، هي نفس قيود هذه الجماعة بكل معانيها الروحية والمادية، التي تمنعها من السباحة - التهاور المتكافئ مع حركة العالم التي تتماس بشكل حميمي مع مصالحها.

ومنذ ذلك الحين تأخذ حركة الشمندورة بعدا رمزيا مصاحبا، على نحو تعبيرى، لجمل تحولات عالم الرواية سواء فى البعد الخاص بالجماعة القروية أو الخارجى الذى يتجادل مع تلك الجماعة. فعندما تتحدث الرواية عن أن «داريا سكينه» وابنتها «شريفه» اللتين تعيشان بدون عائل، إلا من قيراطين هزيلين من الأرض، قد وصلهما خبر زواج «جمال» الابن الذى سافر للعمل فى القاهرة، من امرأة بيضاء، وهو ما يشكل تهديدا مباشرا لانتمائيه إلهما، وكذلك تمردا على وضعيتهما الإثنية المتمثلة فى اللون الأسمر، إلى جانب حرمانهما من حوالاته البريدية التى تحتوى قروشا تعينهما على الحياة، عندما يصلهما هذا الخبر تأخذان فى الكدح والعمل ليل نهار لتعويض هذا الفقد الذى سيصبح نهائيا، والغيظ يأكل قلبيهما، تختتم الرواية هذا السرد بقولها : «وتميل الشمس، لتغوص فى مياه النيل إلى

الغرب، عاكسة أشعتها الواهنة على صفحة الشمندورة الحمراء التي تناضل في الضحى، وتناضل في الظهيرة وعند السحر، (نلاحظ أن الأم وابنتها تعملان في كل هذه الأوقات) لتنتعق وتجري في النيل كما تهوى، دون تلك السلسلة اللعينة التي تشدها إلى القاع» ص ٨٨. وبذلك تمارس حركة الشمندورة وظيفة تعبيرية، تعمق من دلالات الحدث المادى وتكسبه أبعادا شعورية ونفسية بالغة الأثر، متحدة في ذلك مع باقى المكونات الطبيعية التي تقوم بأدوار تعبيرية مصاحبة. ويتكرر هذا الاستشهاد بحركة الشمندورة مع كل تطور فى الأحداث المحدقة بالجماعة القروية، دون أن تكون قادرة على الإسهام فى صنعها أو مواجهتها بقوة متكافئة، وبذلك تقوم الشمندورة بدور بالغ الإيحاء بحالة المفعولية، تلك التى تمثلها الوضعية المقيدة (بتشديد وفتح الياء) وتوقها إلى الفاعلية من خلال التخلص من القيود.

ورغم أن قضية هذه الجماعة قد حسمت باستسلامها للأحداث التى تصنعها القاهرة، فهجرت القرية ليغرقها الطوفان، رغم كل ما أبدته من مقاومة، إلا أن مستقبل هذه الجماعة لم يوصم بالفناء بصورة نهائية، فمازالت هناك إمكانية للبدء من

جديد وتحصيل عناصر القوة التي تتطلبها ضرورات الحوار مع الواقع المتجدد، بالعلم الذي يستطيع وحده وضع هذه الجماعة على عتبات الندية، ومن ثم تنتهي الرواية وبطلها «حامد» ذاهب إلى المدرسة قناتلا : «وقبل أن يختفى النجم رأيت النيل يبرق بثريات باخرة تصعد النيل، ثم حانت منى التفاتة جانبية إلى الشمندورة الحمراء فوجدتها ترتطم ارتطاما شديدا بالسلسلة التي تشدها إلى قاع اليم، ترتطم ثم تهدأ، لتعاود، النضال من جديد» ص ٥٢٨. إن هذه المقابلة بين الباخرة الحرة الطليقة ذات الثريات، بما يوحي بالفخامة والثراء وبين الشمندورة المقيدة البائسة، هذا الوضع هو نفسه المسئول - دلاليا - عن هذه الحركة المتوترة التي تأخذ بخناق الجماعة وبحثها الدائم عن إمكانيات التحرر والفاعلية.

### (٣)

إن هذه الحركة المراوغة التي تمثلها الشمندورة في صراعها الأزلئ - رغم أنها مهيمنة على الجو العام للرواية - لا تأتي منفردة، بل يحيط بها ويشملها كيان أعم وأكثر امتداد في المكان وأكثر قدما في الزمان، إنه النهر الذي توليه الرواية قدرا غير



عادي من الاهتمام، وقد أشرت إلى بعض دلالاته وإيحاءاته قبل قليل إلا أنه هنا، وبالتزاوج مع الشمندورة (كرمز كلي) يأتي لي طرح أفقا متجاوزا لكل ما هو راهن، مكتسبا شخصيته الاعتبارية التي تقوم بوظيفتها الروائية الفنية على قدم المساواة مع كل المفردات والكيانات، سواء الإنسانية أو المادية. يأتي «النهر» ليحمل دلالة الجريان والتحول، وليعمق الإحساس بالرؤية التي تطرحها الرواية، فهو «العجوز» ص ٢٣، «المتجدد»، «الواهن الخطي»، «العفى المتلاطم» ص ٣٢، في نفس الوقت . وهو كذلك وسيلة الارتباط الوحيدة بالعالم، فعن طريقه يبحرون إلى الشمال، وعن طريقه أيضا تأتي بواخر الحكام الذين يخشاهم الناس، كما يأتي البريد ليحمل أخبار الأهل والأحبة بالخير والشر معا. هذا النيل الذي قامت على ضفته الحياة في القرية، هو نفسه الذي سيفيض فيصبح طوفانا يغرق نفس هذه الحياة التي قامت على مياهه الخصيبة بذات هذه المياه. لذلك فيقدر ما هو محبوب، هو مخيف «ياؤى التماسيح» وقد أوشك أن يبتلع «شريعة» بنت «داريا سكيئة» ، وترسم الرواية المشهد الذي أوشكت فيه شريعة على الغرق، بطريقة توحى أن هذا النيل هو نفسه التماسيح بصفاته الانقضاضية الغادرة. يقول الطفل

الراوي : «وفجأة وأنا أمد بصري إلى الشاطئ المقابل، تسمرت عيناى على الماء وهو ينشق عن جسم هائل يخترقه من الغرب إلى الشرق، حتى وصل فى سرعة البرق إلى «الموردة» الملاصقة للساقية (..) ثم استدار دون تمهل فى حركة لولبية إلى وسط النيل يشقه تماما مثل محركات البواخر.. فارتعدت فرائصى لمأى التمساح..» ص ٢٩، ثم بعد ذلك بقليل: «هاهى الفتاة تقبل على الموردة فى خطى لاهثة (..) وفجأة ارتفع صوت نسائى حاد يخرق طبلة أذننى وينشلىنى من تأملاتى الصغيرة فى استغاثة باكية» ص ٣٠.

هذان المشهدان قد يوحيان للوهلة الأولى بأن التمساح قد ابتلع الفتاة، ولكن الحقيقة التى تتضح بعد ذلك أن الفتاة قد شارفت على الغرق ولم يلتهمها التمساح، وهو الأمر الذى يسمح لنا بفهم هذين المشهدين على أنهما يحملان دلالة كنائية توحى بغدر النهر ووحشيته كالتمساح، سواء بسواء.

إن النيل كما تقول الرواية : «هو الحياة، صاخبة أبد الدهر، هو الحياة الهادئة ناعمة على مر الزمن» (ص ٢٤٨)، ولأنه هو الحياة فإن الإقبال عليه يصبح إقبالا عليها والانغماس فيه انغماسا فيها.. هكذا يفعل النوبيون عندما يزفون إلى زوجاتهم

«فليس أجمل من النيل.. وهو يحتضن فتیان قريتنا (تقول الرواية) في حنان دافق في أمسية دافئة أو باردة قبل أن يزفوا إلى زوجاتهم» (ص ٢٤٨)، بل إن النيل يصل عندهم إلى حد التقديس حين يقف أمامه «شعبان» العريس الجديد في «خشوع» ويأخذ في الدعاء في مونولوج طويل وكأنه يقف أمام الإله، وهو الأمر الذي تؤكد «النخلة العجوز» صراحة عندما تقول: (حسب خيال الطفل الراوى، هذا الخيال الموظف والدال بقوة).. «أما النيل فقد رقد هادئاً رقدة الإله، جباراً كعهد الناس به، يرتعش لحظة كمعجوز يهرش رأسه مفكراً وينتقض عند الدوامة، ثم يبتسم للشايبين الواقفين على حافته في خشوع وتبتل». إن الرواية في هذا التشخيص الذى يمنح للجماادات الحياة ويملؤها بالمعانى والدلالات يخرج بلغة السرد من طورها التقريرى التقليدى إلى إهاب شعرى محمل بالإشعاعات المعنوية والعاطفية التى تساعد فى تعميق معنى الأحداث وإكسابها فاعلية تتجاوز الأثر العقلى المباشر، تستفيد من أساطير ألوهية النهر عند قدماء المصريين، وقداسته التى لا تزال قارة فى وجدان الجماعة والمتجسدة فى السير الشعبية التى يتغذى عليها هذا الوجدان، فهو نهر مبارك لأنه ينبع من الجنة حسب سيرة

سيف بن ذي يزن التي يروونها فى ليلالى رمضان (ص ٢١١).  
المهم هنا هو الإضافة التي يطرحها النهر من حيث كونه معبرا  
عن الحياة بأوجهها المختلفة، فيصبح بذلك طوفانه وعبوسه  
مصريا وأثره جذريا على إنسان الرواية الذي لابد وأن يتوافق  
معه - تبعا لوضعية هذا الإنسان المادية المتخلفة - بصورة من  
الصور، وإلا فالفناء - حيث يلاحظ أن الحكومة بامتلاكها  
لإمكانات مادية طائلة قد تمكنت من مواجهة النهر وتقييد حركته  
وإطلاقها حسب حاجتها من خلال تعلية الخزان، بينما يتحول  
غضب النهر (الإله) نتيجة لذلك إلى نقمة على من يقصدونه إلى  
حد (الخشوع) فيتحول طوفانا لا يرحم. وبذلك تحسم الرواية  
قضيتها وقضية هذه الجماعة من خلال طبيعة العلاقة مع النهر  
الحقيقى والنهر المجازى على حد سواء.

من ناحية أخرى، فإن هذا «الطوفان» الذى أهلك القرية يبدو  
(وهناك وجه قرابة واضح مع طوفان نوح كما فى الكتب  
المقدسة) يبدو وكأنه اختبار لطاقة الحياة عند هذا الإنسان، وهو  
اصطفاء وانتقاء على الصعيد المعنوى والمادى فى نفس الوقت،  
فهو نقطة فارقة فى حياة الناس وأفكارهم وتصوراتهم عن العالم  
سوف تنقلب معها كل المفاهيم والأفكار والتصورات رأسا على

عقب، لتحل محلها أخرى واقعية وأكثر عصرية. إنه بذلك يمثل «برزخ الخطر» الذى يجرى به تعميد هذه الجماعة، ويصبح «العبور» إلى الضفة الأخرى للنهر تجسيدا «لطقس العبور» فى الأساطير البدائية حتى وإن لم تفصح الرواية عن ذلك» والذى يمكن أن نقول معه إن هذا الإنسان قد أصبح قادرا على الحياة بصورة مستقلة بعد أن عبر طور الطفولة (سيتضح بعد قليل أن الطفل الراوى يمثل فى نموه البدنى والمعنوى نمو الجماعة نفسها).

#### (٤)

إن هذه الطاقة التعبيرية الهائلة التى يبتثها النهر، والتى تطرح رؤية الرواية للحياة (بحلوها ومرها)، طامحة إلى مجاراتها والتعامل الندى معها، لولا القيود التى ترسف فيها الجماعة - الشمنذورة - فيتحول هذا الطموح إلى مجرد حركة مضطربة مراوغة فى مكانها، أقول إن هذه الطاقة التعبيرية التى يبتثها النهر تقابلها طاقة أخرى على نفس القدر من القوة والدلالة، منتجة توازنا فنيا - بنائيا بالغ القوة والثراء على الصعيد المعنوى.. تلك هى «الأرض» التى تتحد فى آن آخر

بمفهوم «الأم» مرجعة على عنصر «النخيل» الذى يقوم بدور تأكيدى لمفاهيم الثبات والرسوخ، مؤكدين جميعا الهوية والأنا الجماعية التى تربط وتوحد أفراد الجماعة وتمنحهم شخصيتهم وسميتهم الإنسانى، ومن ثم نعود إلى الارتباط والقرار مرة أخرى، فتصبح الرغبة فى التحرر فاعلية وإيجابية وثابة كما ذهبنا قبل قليل، وليس مجرد انفلات. ولذلك احتلت الأرض مكانة بالغة الأهمية فى نفس وجدان هذا الإنسان، فقدم فى سبيل الحفاظ عليها كل مقاومة ممكنة بداية من محاولة اغتيال صدقى باشا التى قام بها الشاب النبوى «حسين طه» وكتابة العرائض والشكاوى وحتى التقاتل عليها بالناب والمخلب، فيما بينهم - بعضهم البعض. حتى أن الشيخ «فضل» الذى بترت ساقه «بعد إصابته أثناء هذا التقاتل يبدو وكأنه قد أدمن رائحة الأرض، فهو دائم التشمم فى حفنات منها: «مال الشيخ فضل إلى الأرض وأنشبت فيها راحة يده، وعاد بها تحمل حفنة من التراب تركها تتسرب من بين أنامله فى اتجاه الريح وتمعن خالى فيما يفعله وهمس فى صوت حزين: ستقتلك الأرض يا فضل ، فقال هذا إنا إليها راجعون» ص ٣٦٨.

وهذا الالتصاق الحميم بالأرض هو المسئول عن أن الجماعة

قد عاودت الإبحار إليها وزراعتها بعد الطوفان عندما انحسر  
النهر، والأرض على هذا المستوى الدلالي لا تختلف عن دالة  
«القبور» ولا «النخيل» الذى يدل بذاته على السموق والثبات  
والقدم «بكسر القاف» والخلود، حتى أنها ثبتت أمام الطوفان  
(ص ٤٩٠).

وللنخيل حياة خاصة عند إنسان الرواية وفى خيال ووجدان  
الراوى، فهو يتحدث ويغضب ويعلق على الأحداث ص ٦٤، وذلك  
راجع لكونه - فى نفس الوقت مصدر الرزق الأساسى للجماعة،  
وموسم جمعه هو موسم الزواج والشراء واللعب، فهو إذن رديف  
- من حيث أهميته الحيوية ومتواز مع أهمية السفر بالنسبة  
لإنسان الجماعة. ومن ثم تتجسد أمامنا مفارقة الزوج  
والاستقرار واضحة لا مراء فيها، ومتعادلة الأطراف إلى حد  
التوتر.

فى هذا الإطار تمثل «الأم» كذلك دلالة الثبات والاستقرار،  
متماهية مع «الأرض» و«النخيل». وخاصة أم «حامد» الطفل  
الراوى، فهي قد أضحت مريضة عاجزة عن رعاية ابنها أو منحه  
ما يحتاجه عاطفيا وماديا، وهى قد أصبحت ذات وجود هامشى  
فى حياة الأسرة بعد أن تزوج عليها الأب من فتاة يانعة، أليست

«الأرض» كذلك؟ حيث لم تعد كافية لاحتياجات أبنائها، ومن ثم تركها معظمهم وسافروا للعمل بعيدا، ولكنها رغم ذلك - كالأرض - لا غنى عنها وهى المرجع والمستقر والمآل.

يتضح هذا التماهى بين الأرض والأم أكثر عندما يأتى الطوفان، فإذا بها تقاوم الرحيل متشبثة بجدران البيت، مثلها فى ذلك مثل «أمنية» و«الأعرابية» وأمهاث كثيرات لقد «وقفت حاسرة الرأس مهوشة الشعر، تسد الباب بجسدها وتذودهما عن البيت بمعرفتها» (ص ٤٤٠) ذلك البيت الذى يحاول الرجلان نزع سقفه وشبابيكه للاستفادة بها قبل أن يجرف الطوفان كل شىء ثم تأخذ فى تحسس جدران البيت مستعيدة حياتها وذكرياتها مع كل ركن فيه، وحتى آخر لحظة لم تكن تتصور أنها ستفارقه، حتى عندما قال الأب «سنعود غدا لننقلكم إلى الغرب» تبسمت ابتسامة واهنة وقالت «بل ستعودون أنتم جميعا إلى البيت الكبير» (ص ٤٤٣). هذه الأم عندما تحاضر بالمياه من كل جانب وتضطر إلى الانتقال إلى الضفة الأخرى المرتفعة من النهر تموت بعد أن فقدت مبرر الوجود متعادلة فى ذلك مع الأرض التى غمرت بالفيضان.

\* \* \*



هكذا تتحقق أماننا البنية الجدلية الأخاذة التي قامت عليها هذه الرواية الهامة، التي تضطرم أحداثها في المنطقة الواقعة بين «الارتباط» و«الانفصال». فمن التحول والجريان الهادر الذي لا يلوى على شيء متمثلاً في النهر، ومن الثبات والارتباط بالأرض - الأم والجذور العميقة للنخيل الضارب فيها والمستعصى على الفناء، من هذا وذاك تتجسد أزمة إنسان الرواية، فإذا به يجد نفسه في وضع المراوحة المتوترة المشدودة الذي تمثله «الشمندورة» أيما تمثيل هذه الأزمة الوجودية، التي تأخذ بزمام الشخص وتتشكل الحدث الروائي، هي التي تقضى في نهاية المطاف إلى تمزق روي ومعنوي، وعجز مادي تمثل في الكارثة التي حاقت بهم فلم يستطيعوا لها درءاً، أو على الأقل تجنب ويلاتها، ولذلك أصبح، أمل الفكاك من هذه الوضعية هو العنصر المتحكم في بنية وعيهم المتحول عبر مخاض التجربة الفارقة (الطوفان) التي أثبتت أن هذه الوضعية لا يمكن أن تنتج إلا كيانا اجتماعيا هشاً غير قادر على التفاعل المؤثر مع ما يحيط به من تحولات عاصفة.

لذلك لا تقلت الرواية فرصة استثمار المزاوجة بين شخصية الراوي الطفل وشخصية الجماعة في التأكيد على أن إمكانية

الفكاك من هذه الوضعية المتأزمة. إنما تكمن فى أن تحرز هذه الجماعة قوة من نوع ما. يقول شهاب الدين «علينا أن نعلم أولادنا «ياوابور» ليصبحوا أطباء وأساتذة فيحترمنا الحكام. فلا سبيل إلى الاحترام غير المال ولا حيلة لنا فيه، وغير التعليم» (ص ٥٠٩).

ويتكرر هذا القول مرة أخرى على لسان الشيخ يونس قائلا: «لو كان الحكام يحترمونا لما نزل بنا كل هذا الشر» وعندما سألهم عن كيفية حملهم على احترامنا» أجاب: «بالتعليم» (ص ٥٠٩).

من هنا تطرح الرواية «رؤيتها» المتفائلة للعالم، المؤمنة بالإنسان وبحقه فى العيش بحرية وكرامة.

جاء ذلك من خلال تناول فنى بالغ التعقيد والإحكام فى نفس الوقت، فرغم أن البناء قد جاء على طريقة السرد الحكائى القائم على التتابع المضطرب لحدث طولى، ينمو متطورا إلى «ذروة» حديثة، إلا أن الحدث - إلى جانب ذلك - لا ينساب فى مجرى خطى واحد، يتصاعد على نحو مباشر، بل يتشظى ويتناثر إلى أحداث وشخوص فرعية تصلح سيرة كل منها لعمل مستقل فى ذاته. إلا أن ما يجمع بينها هو الحالة أو «الجو» "Millieu" الذى

يظل الجميع ويوحد رؤاهم للعالم، رغم اختلاف مشاربيهم الروحية ومواقعهم وظروفهم الحياتية والاجتماعية، لذلك لا تعقد الرواية لواء البطولة لفرد واحد - رغم وجود الراوى كأحد شخصيات الرواية - وإنما الجماعة القروية بأكملها تقوم بدور البطل، حتى أن «النهر» و«النخيل» و«الأرض» وقيل كل ذلك «الشمندورة» كل يمتلك سيرته الخاصة وعالمه الروحي ودلالته الشعورية الخاصة التى تصب فى المجرى العام للرواية - الجو. وبذلك منحتنا الرواية أبعاداً مجازية ورمزية للوجود المادى والروحى لهذه الجماعة التى تم التعبير عنها من خلال بنية مجازية ارتكزت فى بث أثرها الشعورى على الدلالات الكلية للرمز وتبدياته الجزئية المستقلة، فى إحكام بالغ، مع باقى استراتيجيات النص الروائى. ولذلك خلقت الرواية - رغم ارتكازها على تحولات واقعية وتاريخية محددة - فى آفاق شعورية ذات طابع غنائى، وخلقت من مفردات الواقع الثرى للحياة اليومية كيانات أثرية بالغة النفاذ والفاعلية على الصعيد الشعورى. إن هذا الطابع الغنائى الشعورى ينقل الرواية من جوهرها الواقعى المرتكز على جدل «العام» الوطنى والمجتمعى مع «الخاص» الفردى الذاتى، والتعليل الاجتماعى والتاريخى

للمأزق الروحي والمادى للإنسان، ينقلها من هذا الجوهر، أو قل يضيف على هذا الجوهر، بعدا رومانسيا أسيان. ساعد على ذلك أن الراوى لا يتعدى كونه طفلا لم تتجاوز سنه فى بداية الزمن الروائى السنوات العشر، فجاء رصده لهذا العالم محملا بكل ما تشعه الطفولة من رؤى خيالية وأسطورية ممثلة باليكارة والنصوع والضعف الطفولى الباعث على التعاطف إنه يمثل بذلك الحقيقة الروحية والضمير الإنسانى الناطق بلسان هذه الجماعة مجسدا درجة وعيها الضمنية فى تعبيره عنها. ولذلك جاء استخدامه لضمير المتكلم الذى يتناسب أكثر مع الاستبطان الذاتى ورؤية العالم من خلال الذات، دالا على أكثر من مستوى على هذا الصعيد.. (وقد ذكر كيف أن الرواية قد عمدت إلى المزاوجة الرمزية بين تحولات شخصية الراوى الطفل وشخصية الجماعة).

## روح الإنسان وروح المكان مجموعة «وش الفجر» ليوسف أبورية

منذ أن نشر القاص يوسف أبورية مجموعته الأولى: «الضحى العالى» عام ١٩٨٥، ونحن نلاحظ اضطراب وجهته الفنية ذات الطابع المنفرد التى تقوم على تصوير إنسان وعالم المدينة الريفية الصغيرة، ليس بهدف تمجيد قصص الحب الريفية الساذجة ولا التغزل فى الطبيعة ومدح استكانة الفلاحين على طريقة «ماحلاها عيشة الفلاح». ولكن بهدف آخر جديد يقوم على استيلاد معان جديدة من خلال رصد العلاقة الحميمة بين الإنسان بمفهومه العام والمكان بلامحه ونكهته وروحه الخاصة حيث يقوم هذا المكان بدور دلالى قائم بذاته، من حيث كونه كيانا قصصيا يمتلك حضوره الخاص كقطب درامى يقوم متفاعلا مع إنسانه على طرح أبنية صورية ومعنوية بالغة الخصوصية والقوة. إن الإنسان عند يوسف أبورية ليس كيانا

مطلقا يمتلك صفات سرمدية، ولكنه كائن نسبي مزدوج النزعات متعدد المشارب ومتناقض الرؤى في أحيان كثيرة، غير أن ما يقوم بحسم وجهة هذه الكينونة المركبة هو علاقتها الخاصة بالمكان الذى يقوم كما أسلفت بدور القطب المقابل. بما يجعله يرجح نزوعا على آخر أو يؤلف نزوعا وسطا، يمتلك بذاته دلالاته المتفردة والخاصة وهذا ما يجعلنا نتوقف مندهشين أمام فرادة بنائه القصصى الذى يملأنا بروح الشجن والدهشة المتولدة عن المقابلة الطازجة البكر بين إنسان الريف البسيط وعالمه الطبيعى المتميز، رغم فقره المادى الواضح، أو بسبب ذلك تحديدا.

ومن فقر المكان وطبيعته تنمحي أية ملامح ممكنة للتصنع والتكلف ومن ثم يأتى إنسان القصة على نفس المستوى من التلقائية والبساطة. وهو ما يمنحنا بالتالى بناء فنيا يشبه فى المظهر العام ثرثرة العجائز أو ما يحكيه الساهرون فى حلقات السمر فى ضوء القمر، من لقطات محايدة ليس لها من هدف إلا إزجاء الوقت وقتل الفراغ، إلا أن هذه اللقطات تكشف فى طياتها عن انحياز واضح لهذه المعانى التى تبتها روح المكان من تلقائية وطراجة وبكارة.

فى قصص القسم الأول من مجموعته «وش الفجر» المعنون بـ

«ضحكة الملائكة» تتحقق هذه المعانى بصورة واضحة، خاصة فى قصة «يوم للدود»، حيث يقسمها إلى ثلاثة أقسام، حسب مراحل النهار عند الأطفال جامعى الدودة من حقول القطن. وهى: «الصباح»، «الظهر»، «المغرب». فلكل فترة ملامحها المادية – النفسية الواضحة، فهى تبدو وكأنها تتأمر جميعا على إنسان القصة لخلق بهجته ومصادرة حقه فى ممارسة إنسانيته. فى «الصباح» – وهو يكتبها هكذا حسب النطق الشعبى محتفظا بكل قوتها الدلالية – يسرد معاناة العمل الشاق على أطفال فى عمر الزهور. وفى «الظهر» وهو وقت الغداء يصف الطريق إلى المقبرة حيث سيسترجون تحت شجرة «التمر حنة» لتناول الجبن و«قحوف الكرنب المخلل» وفى «المغرب» يذهب للقاء رفيقته التى كان قد واعدها على اللقاء فى المقبرة لإتمام رغبة أجهضت من قبل مرات عديدة. غير أنه يفاجأ بالوكب الذى يتقدمه الرجال بالفتوس قاصدين هذه المقبرة بالذات، حيث نظن لأول وهلة أنهم يطاردونه شخصا، غير أن المعنى لا يتغير كثيرا عندما نعلم أنهم يحملون ميتا وقد جاءوا لدفنه، فلا يملك صاحبنا إلا أن يعلن احتجاجه على هذه المتوالية التى تقوم على قهره بما يبدو أمرا متعمدا، بينما تحتفى كل الأحداث بالدود أیما احتفاء.

سواء فى الحقل أو فى الجبن المخلل أو فى المقبرة، أى فى  
الصباح والظهر والمغرب. ولأن اليوم برمته قد أصبح عبثيا فإنه  
يقرر أن يكون احتجاجه عبثيا هو الآخر بعد أن فكر لوهلة فى  
القرار : «أردت أن أطلق القدم للريح، لكنى أثرت أن أدير لهم  
الظهر، ورفعت الجليب، أخرجت بشرى الراقد من ثنايا  
السروال، رحت أخطط السور المتهالك بالبول». إن هذا الفعل  
الذى قد يعكس شقاوة صبيانية متمردة وحانقة يكتسب أبعادا  
شعورية أخرى عندما يعقبه الكاتب بالعبارة الأخيرة فى القصة  
قائلا : «فامتصت مسام الحجارة الماء بشوق». هذا المشهد  
المفرق فى طبيعته وفى يوميته يكتسب هنا من الدلالات والمعانى  
ما يخرج به عن مجرد كونه ملاحظة عابرة، وإنما هو ترجمة  
لرغبة جامحة داخل صاحبنا ذاته للارتواء وأن يحيا طبيعته،  
متوحدا فى ذلك بالحجارة كعنصر دال من عناصر المكان.  
غير أن القصة تطرح إلى جانب ذلك عدة معان هامة من  
خلال توظيفها للمقابر كمكان يحمل من الدلالات والإيحاءات ما  
يجعله نقيضا للحياة التى تحاول باستماتة أن تتحقق. حتى وإن  
كان ذلك بواسطة المقابر والموت نفسه. (وسوف نلاحظ كثرة  
استخدام الموت كحدث والمقابر كمكان قصصى فى مجمل أعمال



يوسف أبورية، حيث يتحقق هذا المعنى على أكثر من زاوية، نجد ذلك في مجموعة «الضحى العالى» ١٩٨٥ فى قصص : «المحاولة»، «ظل الموت» «التجلى».. الخ وكذلك فى مجموعة «عكس الريح» ١٩٨٧، كذا فى رواية «عطش الصبار» ١٩٨٩، التى تبرز عنوانها هذا الصراع بين الموت والحياة على نحو من الأنحاء. وهو المعنى الذى يمثل ملمحا هاما فى مجمل إنتاج يوسف أبورية).

يفصح هذا الملمح عن نفسه بوضوح أكبر فى قصة : «خطوة» ، وهى أولى قصص المجموعة التى بين أيدينا عندما تسرد لنا القصة باختزال دال المراحل التفصيلية لميلاد الطفل بدءاً من أحداث ليلة الجمعة بين أبويه والميلاد والسيوع، حتى مروه من ضلقة الباب إلى الشارع، حيث كادت تدهمه السيارات دون أن يعي من حقيقة الأمر شيئاً، فهو يرى كذلك بعين محايدة مندهشة ببراءة، حتى يفاجأ باليد القوية. «تخطفه من تحت إبطيه، وسمع الصيحة من ثغره عميقة لها أسنان مصفرة وفوقها شعر خشن مرتعش ورأى العينين مرعبتين تحت الحاجبين الكثيفين، لكن لم يبك إلا بعدما قذفته اليد القوية فى شريط الضوء. ولعن بكائه لم يسمع الرجل يزعم فى أمه». إن

كل التفاصيل التي ملأت ثلاث صفحات من القصة لا يبررها إلا هذه الفقرة الأخيرة التي تحدثت عن زعيق الرجل (أبوه على الأرجح) في أمه، التي لم تحرص بالقدر الكافي على هذه الحياة البريئة، حيث كان من الممكن أن تفقد في لحظة ما تحقق عبر كثير من التفاصيل والمعاناة. غير أن ما تفصح عنه هذه القصة بدرجة ضمنية هو هذا الموت الرابض في كل ثنية من ثنيات المكان وهو يواجه حياة هشة قابلة للانتزاع في أية لحظة.

يتجسد هذا المعنى الأخير بقوة أكبر في قصة «ضحكة الملائكة» التي تفرق هي الأخرى في تفاصيل جمة تصف مشاهد الحياة على الطريق إلى المقابر. حيث يتم دفن الطفل المتوفى الذي يبتسم «للملائكة التي تداعبه» (لاحظ هنا تحقق الاحتمال الذي كان مطروحا بقوة في القصة السابقة). ورغم حالة الحزن التي عمت كل من شارك في مراسم الدفن خاصة الأب (لاحظ أن الأب هو المنقذ في القصة السابقة) الذي: «ظل منكفئا على المصطبة فوق الفتحة بالضبط». إلا أن الشيخ الذي قام بتنفيذ الدفن... كان قد ارتدى جيبته وعقد شال عمته وجلس ممسكا السبحة الطويلة بيده، ومن حين لآخر ينظر جهتهم ويتنحنح». إن هذا المشهد الأخير رغم تقليديته وسخريته الخفية من المشاعر

الباردة لدى بعض أبناء هذه النوعية من المهن والتي تتناقض بقسوة مع ما يحيط هذا العمل من حزن وتوهج شعورى وعاطفى عام، إلا أننا يمكننا أن نلاحظ أن حياة هذا الرجل إنما تقوم على استمرار وتواصل عملية الدفن - الموت . فالموت ليس فقط فناء ولكنه أيضا حياة بالنسبة له.

غير أن ما سبق لا يعنى أن إنسان يوسف أبو رية عاشق للموت أو متصالح معه على أى نحو من الانحاء، بل هو فى رعب مقيم من هاجسه الدائم اللاحاق على وجوده، حتى أنه يكاد يفر منه رغم اشتهاؤه (الظاهرى) له فى بعض الأحيان ، متغما فعل بطل قصة : «الرجل الأخير». هذا الذى هجره ابنه وتوفيت عنه زوجته ولم يعد له من صديق إلا الرجل المحتضر فى المنزل المواجه للمقهى الذى يجلس به. هذا الرجل الذى يعانى الوحدة ويتبرم من كل ما يراه حوله ويدعو الله أن «يفضها، فيأمر «إسرافيل» فينفخ فى البوق، لأن عباده تمادوا فى الغى»، غير أنه عندما يدخل على صديقه الأخير المحتضر وقد تجرد من عمامته ومهابته القديمة لا يشعر بنفسه إلا وقد «تراجع بظهره مرة واحدة، حتى داس أطراف عباءته وكاد يسقط على الأجساد الحية التى كانت مستعدة لرفعة». إنه الرعب المقيم من

شبح يطارده هو شخصيا، ورغم كل محاولاته الادعاء بالقوة إلا أنه لا يقوى على مجرد رؤيته، حتى وإن كان الأمر يخص شخصا آخر.

هكذا يضع يوسف أبو رية أيدينا على عصب إنساني عار، ويغوص بنا إلى قرار الحياة ويحاول لمس الحقيقة الإنسانية المراوغة التي طالما شغلت بخفائها أجيال الإنسان على تعاقب الأزمان والعصور، وهو ما ينطبق عليه حرفيا مقولة لوكاتش: «كان السؤال دائما وسيظل فيما يتعلق بالأب هو : ما هو الإنسان؟».

وإذا كان إنسان المجموعة في القسم المعنون «بضحكة الملائكة»، الذي تناولته أنفا يعانى غربة حادة عن وجوده بالمعنى الميتافيزيقي بما يجعله مراوحا في موقفه بين الألفة والرعب، فإنه في القسم الثاني المعنون بـ «كلبة سوداء في المقهى» يعانى غربة من نوع مختلف، إنها غريبته عن الآخر غير المؤلف، عن الوافد والجديد، هذا الذي مثل دائما مصدرا للتوجس والقلق والإحساس بالرغبة في قهره أو التخلص منه. نجد ذلك في قصة «اللعب خارج الدائرة»، حيث تقابل «الهاوي» الذي يفقد إلى القرية ولا يقابل إلا بنظرات العداء والاستفزاز والشك في كل

كلمة يقولها، حتى إذا طلب أن يقوم «بتكثيفه» اثنان من الرجال وقف فلاحان يفركان أيديهما في خبث، حيث يربطانه بطريقة محكمة لا يستطيع الفكك منها. ونلاحظ من التعليقات الكثيرة المتناثرة في جو الطبة عبارة «عشان يحرّموا بجوا هنا تانى». ولا تنتهى القصة عند عبارة «ارحموني» اللتاعة اليايسة التى قالها الحاوى المسكين، بل يندفع بعدها الصبية داخل الحلقة : «تلاحم الرجال، عم الغيار المكان، كان (الحاوى) فى الخارج بينما الفلاحان يشرحان كيف أوثقاه بطريقة جديدة». هذا الموقف من الحاوى المسكين لا يبرره التشكك فى صحة ادعاءاته، خاصة أنه يصرح منذ البداية بأنه : «لايستعرض قوته ولا عافيته، وإنما أكل العيش هو الذى دفعه إلى ذلك».. ويأخذ فى تعداد مسئولياته وهوان حاله. وأتصور أن هذا تحديدا هو ما حدا بسكان القرية لسلوك هذا المسلك العدائى تجاهه، فهم لا يقلون عنه هوانا وفقرا.

أما إذا كان هذا الغريب يبدو مدللا ومتنعما بصورة غير مبررة وبما يخالف وضعية الفقر الأخذ بخناق إنسان هذا المكان فإن الموقف منه قد يبدأ بالإعجاب والتحسر، ولكنه لا ينتهى إلا باختبار القوى ومحاولة تحقيق الذات والانتصار «للأنا» فى

مواجهته . وهذا ما نقابله فى قصة «كلبة سوداء فى المقهى»  
حيث نلتقى بهذا الولد الذى يقتنى كلبة سوداء مدلة «من سلالة  
أجنبية» وقد دخل إلى المقهى ليقدم لها «وجبة الافطار». إن  
المشهد يستغرق الرجال المقابلين تماما وقد أخذهم الاعجاب  
بذكاء الكلبة وأدهشهم أنها لا تاكل إلا طعاما مرفها لا يقوى  
الواحد منهم على إطعامه لأطفاله، غير أن أحدهم وقد لاحظ كلبا  
أجرب يطوف بالمكان، تجرأ بالقول بأن : «كلب زى ده يعدمها  
العافية». وكانت المعركة التى انتهت بالكلبة السوداء الأجنبية  
وهى تطلق «نباحا مسرعا تغطى عليه زمجرة الكلب الغاضب».  
وهنا فقط نظر الرجال إلى بعضهم فى رضا.. «ورفع أحدهم يده  
إلى الصبى وقال كرسى دخان يا ابنى.. خلينا نروح لأشغالنا».  
بما يوحى بالراحة واستعادة الثقة بالنفس التى اهتزت قليلا من  
رؤية هذا الكيان المتفوق المختلف. وإذا لاحظنا أن المكان هنا  
إنما هو مقهى بلدى فقير، ولاحظنا التقديم الذى ساقه الكاتب  
للوضعية غير المتسقة التى كان عليها الولد صاحب الكلبة: فهو  
يرتدى بنطلونا من الجينز ملطخا بالشحم، فهو لا يعدو كونه  
صبى ميكانيكى، بينما تتدلى سلسلة المفاتيح من جيبه وفوقها  
فانلة مكتوب عليها بأحرف أجنبية كبيرة تتوسطها صورة مغن

مسترسل الشعر، أما الفتى نفسه فإنه يتميز بشعره الطويل الساقط على جبهته فى تشابه مع صورة المغنى الأجنبى والكبة ذات السلالة الأجنبية على السواء، لوجدنا أن موقف الرجال من هذه الكبة إنما هو فى الحقيقة موقف من الفتى شخصيا ومن ما يمثله من عدم اتساق مع طبيعته المدللة دون مبرر والتشبه بالآخر دون فهم أو استحقاق أو معنى، مما حرك فيهم الرغبة فى المشاكسة واختبار القوى والسخرية المغلفة.

إن هذا الموقف الساخر الساعى نحو تأكيد الذات يتبدل ليصبح موقفا مقاوما ومستتبسلا عندما يصبح هذا الآخر غاشما وظالما، حتى وإن كان مدججا بسلطة البوليس وعزوة الأبناء والرجال، وهذا ما تحققه قصة «شجر صغير أخضر»، عندما هجم الرجل الغنى بأبنائه ورجاله لاسترداد أرض متنازع عليها مع أهل البلدة، حيث تزواج القصة بذكاء بين جهل وبراءة الصغار - من أحفاد الرجل الغنى - الذين زجوا بهم فى معترك لا يعرفون مبرره أو أصوله، وبين الشجر الصغير الأخضر الذى كان يغطى جزءاً من هذه الأرض، وكان دورهم يتلخص فى اقتلعه، فإذا بمن يصبح ضحية لهذه المعركة هم الأطفال الصغار أنفسهم، متساوين فى ذلك مع مصير الشجر الصغير

الأخضر.. إن الصغار الأخضر هم دائما ضحية الجبروت  
الأحمق والكبر الغبى.

كما يتبدل هذا الموقف من الآخر ليصبح حنوا وعطفاً رقيقاً  
عندما يصبح هذا الآخر شجياً وإنسانياً رغم مظهره العبيط  
الرث فى قصة «الغناء ساعة الغروب»، ويأخذ أشكالا أخرى لا  
تقل قوة ودلالة فى باقى قصص المجموعة.

إن الرؤية التى تطرحها قصص هذه المجموعة للعالم قد تبدو  
محايدة وغير مبالية للوهلة الأولى، إلا أنها تنطوى على انحياز  
عميق للإنسان، ولمازقه الوجودى والمجتمعى. إنها رؤية أناس  
بسطاء وفقراء، ولكنهم يحلمون رغم كل شئ بالحرية والحياة  
الإنسانية العادلة. راجع قصص «بيت وحيد» و«الأسود»  
«المحروم» و«الرشح». ولذلك فإن حركتهم البسيطة التلقائية، إنما  
ظهرت كنزوع برئ نحو الحياة بمعناها الأكثر بساطة. ساهمت  
فى ذلك الدلالة القوية للمكان البكر الناصع بما جعل من  
سلوكهم ما يشابه قوة القانون الطبيعى والحتمى للوجود  
الإنسانى.

لذلك فإن الشخصية التى تقدمها المجموعة ليست شخصية  
بطولية أو ملحمية، فهى لا تقاتل ثم تهزم أو تنتصر، وإنما تدخل



فى علاقة. إنها شخصية النموذج الإنسانى الشائع الذى يمكن أن نجده فى قرانا ومدننا الصغيرة. ورغم ذلك فإنها شخصية حية من لحم ودم حقيقيين، فهى حاضرة الروح متميزة الأمزجة والتكوين الأخلاقى، وإن كانت تقليدية النزوع والسلوك. ولذلك لم نلاحظ فعلا خارقا أو بطوليا أو عنيفا طوال قصص المجموعة، اللهم إلا هجوم أبطال قصة «الرشح» على صاحب «معمل الجين» الذى لا يأبه بحقوق الآخرين وأدميتهم.

ولكى نفهم طريقة يوسف أبورية فى توليد الدلالة. فإن علينا أن نلاحظ أن المنظور المائل فى هذه النصوص إنما هو المنظور الخارجى وهو المنظور المفارق لمثيله الداخلى القائم على تقمص شخصية أو أكثر والتحدث بلسانها، مع ما يترتب على ذلك من نتائج فى الكشف عن سرائر الشخصية وعالمها الباطنى من ناحية، وتحديد مجال الرؤية بما يتاح لها فحسب من ناحية أخرى. وهو كذلك ليس المنظور التقليدى العليم والمحيط بجميع أحوال الشخصيات من الداخل والخارج ويعرف ماضيها ومستقبلها وما تخبئه لها الأقدار. أما هذا المنظور الخارجى فلا يرصد - فيما يقول صلاح فضل - «من الأشياء سوى ظواهرها، ولا يتدخل فى مجرى الحوادث إلا بالقدر الضئيل من

التنظيم الدال عن طريق الوصف أساسا، دون أن يزعم لنفسه القدرة على استشفاف الضمائر أو معرفة المصائر، وهو أقرب إلى التوثيق منه إلى التعميق، وإلى توليد المعنى من توالى الأحداث وحركة الشخصيات دون تدخل فى شئونها أو ادعاء بمعرفتها». ولذلك نجد قصص مجموعتنا أشبه بالشهادة التى تقتل قدرًا من الحياد، وتقوم على المهارة الخاصة لدى الكاتب فى تحقيق مونتاج جيد يربط بين المشاهد ويضمن لها قدرًا من المعنى، دون التصريح بأية بواعث أو أهداف، وهو ما يجعل الجانب الايديولوجى والعاطفى يختفيان، ظاهريا على الأقل. إن هذه الطريقة فى البناء هى المسئولة عن ما نلاحظه من سرد محايد وترتيب موظف ودال لحركة المشاهد وتتبعها، حيث نجد أن القصة تبدأ دائما بحدث معين ثم تنتهى بلقطة مغايرة تماما وقد تكون غير متوقعة. وهو ما يعطيها القدرة على الادهاش وتفجير المعنى. راجع قصة «يوم للدود» السابق الإشارة إليها على سبيل المثال.

ويكفى أن أتحدث عن قصة «وش الفجر» التى يتبدى فيها هذا التكنيك على أنصع ما يكون، حيث نلاحظ أنها تبدأ بمشهد طويل يملأ الشخص الشاذ (فيما يبدو) عبده، الذى يحل ضيفا

على الأختين، ويأخذ في الحكى والمماحكة وطلب الصدقة، وبين حين وآخر تقوم الأخت الكبرى لتقدم شيئاً لشخص مجهول بالداخل، ثم يأخذ عبده في حكى مغامرته في المولد في الليلة السابقة وكيف أن الأولاد قد زفوه ولم ينقذه من أيديهم إلا الابن الذي نكتشف بعد قليل أنه هو الذى يرقد بالداخل مريضاً بعد أن عاد بالأمس في «وش الفجر». وعندما يصر «عبده» أن يراه كى «يرقيه» نكتشف مغزى مرض الابن الذى: «انكمش نحو الجدار وكثر جهة الرجل (عبده) بعداء وأشار إليه، وقالت الأم «دعه يرقىك... فى يده البركة».

هكذا تتولد الدلالة فى نص يوسف أبو رية محققاً طرحاً فنياً حدائياً وأخذاً ومدهشاً، فى إطار واقعى يتميز بحساسيته الخاصة من حيث طرحه للسلوك الإنسانى فى إطار وجوده الاجتماعى الكلى ومن خلال شروطه التاريخية والمكانية المحددة وليس فى عزلة كونية. إن إنسان يوسف أبو رية يشتبك مع عالمه بجماع عقله وروحه، ولذلك فهو واقعى سواء كان فاعلاً أو مفعولاً به فى هذه العلاقة.

وقد لا نجد فى قصص المجموعة أزمة صراعية واضحة أو حادة باستثناء قصة «الرشح»، السابق الإشارة إليها. ولكن

الأزمة هنا هي أزمة الوضع المكتنف للشخصية بأكمله، حيث يتولد صراع ضمنى مع أوضاع غير مواتية (راجع قصة «الولد الكفيف يرى فى الحلم» كنموذج حى على ذلك) أو مع أحاسيس متولدة عن هذه الأوضاع، مثلما فى قصة «المحروم» الذى يعيش مع أخوته المتزوجين الفحول، بينما زوجته حامل، وعندما تأتبه الشغالة فى ظلام الليل يكتشف الجميع ذلك، غير أن زوجته تدافع عنه وعن إخلاصه (المتوهم) لها، غير أن الشغالة لا تحرى جواباً عندما تفاجأ بالسؤال عن مكان وجودها «ليلة أمس» وتطرق متصاغرة، هكذا تتولد الدلالات والمشاعر المتناقضة (هل أقول المتصارعة؟) بنعومة ولكن بقوة أسرة. ساعد على ذلك اللغة البسيطة التى تراوح بين التوظيف الفصيح للعامة واستخدام الفصحى الدارجة.

غير أن بعض القصص جاءت ضعيفة وغير محكمة من ناحية البناء وجدية الحدث، مثل قصة «الرجل ذو البطن المفتوحة» فقد جاءت على قدر من السذاجة بحيث لا يمكن تصور وجودها مع هذه القصص الجميلة الرقراقة التى تجاورها. وهى تحكى عن جاسوس ادعى أنه تشاجر مع البعض وبقروا له بطنه وخرجت أمعاؤه بينما كان قد ألصق أمعاء بلاستيكية على بطنه وأخذ

يسأل النسوة عن أخبار أولادهن فى الجبهة، وقد اكتشفت  
خدعته عندما لمس طفل هذه الأمعاء من باب الفضول... إلخ.  
غير أننا فى النهاية لا نستطيع إلا أن نقر بأننا أمام إضافة  
حقيقية للقصة وللأدب المصرى الحديث وأن هذا الكاتب سوف  
يشغل مكانة لائقة بهذه الأعمال المتميزة التى نرجو أن تتواصل.

## رواية «نقيق الضفدع» لصالح وإلى الاستلاب وأسطورة المقاومة

الحدث فى هذه الرواية لا يتم على صعيد واحد، بل على أصعدة عدة، وبشكل متزامن ومتداخل، فيشرح ويفسر بعضه البعض، وذلك عن طريق ابتكار عوالم متوازية تتجاوز وتتفاعل، فتطرح صيرورة مكتملة الجوانب للواقع المائل بكل ما يمتلى به من شخوص وأمكنة وموجودات، وربما لأول مرة فى تاريخ الرواية العربية - تصوغ هذه الرواية عالما مجازيا من الجمادات والكائنات، هو فى حقيقته عالم رمزى، يحقق اختزالا غنيا ودالا على المستوى الحدثى، كما أنه ينقذ الرواية من النثرية التقليدية، وذلك بإضفاء دفقات شعرية عذبة على عالمها الجهم المليء بالشخصيات والتفاصيل، كما يحقق هذا العالم - فى نفس الوقت - بناء أسطوريا مجاوزا للإمكانات الفعلية للحدث الواقعى، متضافرا فى ذلك مع مايطرحه العالم الروحى للجماعة

البشرية القروية من معتقدات وموروثات أسطورية عميقة الغور  
فى البناء الفكرى والثقافى لهذه الجماعة. فيتحقق - بذلك -  
الانسجام والتواءم بين الشكل الروائى والمضمون الحدثى، وهو  
الأمر الذى يساهم - إلى جانب كل ذلك - فى الوصول إلى  
صيغة روائية حدثية<sup>(١)</sup> وجديدة كل الجدة، يظل الحدث «المعلل»  
و«المتنامى» محوراً الرئيسى، ولكن تتجاوز أدواتها الروائية  
مفهوم السرد من خلال تتبع حركة الشخصيات إزاء الحدث،  
تتجاوز الأدوات الروائية ذلك لتطرح نصاً روائياً مجاوزاً، يتداخل  
فيه الحدث الواقعى مع الأسطورة، وتتجاوز الشخصيات الماثلة  
الحية مع «شخصيات» ممكنة على الصعيد التخيلى والمجازى  
للمكان والزمان. كما تتداخل اللغة التقريرية النثرية مع الجملة  
الشعرية المحملة بالصورة والمجاز. فنحصل على بناء روائى  
متميز، لا يزال الإنسان والمكان والزمان يشكلون مفرداته  
الأساسية لكن مصائر أبطاله تتحدد من خلال بعدى «الواقع»  
والأسطورة» اللذين يتجاوران ويمتزجان فى جدلية عميقة،  
مشكلين الوجود الروائى الخاص الذى يستطيع بمفرده طرح  
«رؤية العالم» لدى جماعته البشرية، عبر تحديد «وعبها القائم»  
وتحواله إلى «وعى ممكن» فى خضم تجربة الحدث<sup>(٢)</sup>.

إن الواقع الروائي - رغم استناده إلى الواقع الخاص الخارجي الأشمل في عناصره الأساسية - إلا أنه هو ذاته واقع أسطوري، تتحدث فيه البيوت وأشجار التوت والكافور ونبات الكرنب، وتقوم فيه الحيوانات والطيور بأدوار محددة، بل إن الرواية لا تنسى أن تورد أساطير الجن الذي يبدو على هيئة حمار يمكن تسخيرته بواسطة غرس شيء حاد في ظهره، والرجل الذي مات فطاف جثمانه على كل بيوت القرية.. الخ. كما لا تنسى أن تورد شخصية إنسانية غامضة يجسد فيها الخيال الشعبي كل غريب وأصيل ومثير، فيبدو ممثلاً للنصوع والكبرياء، وهو ما لم تستطع القرية عبر رحلتها التاريخية أن تحققه، فتصبح الحكايات المروية عن أفاعيله ويطولاته الأسطورية زاد القرية وقوتها اليومية الذي يمنحها قدراً من الصلابة والأمل في الخلاص والتحقق ذات يوم.

كل هذا يجعلنا نوقن أننا أمام نص فانتازي يخلط الواقع بالأسطورة، ليخلق واقعا جديدا، أو قل أسطورة جديدة، إلا أن الفانتازيا هنا ليست مماثلة لما تحدث عنه تزفيتان تودوروف من أنها «النص الذي يترك مجالا للتردد بين الإيمان المطلق بما يقال وعدم التصديق الكامل به، فالصيغة التي تلخص روح



الفانتازيا هي : كنت أظن. والتردد هو الذى يعطيها الحياة»<sup>(٧)</sup>. حيث يبدو الفانتازى هنا أنه عنصر غير معتاد فى مجرى اليومى المعتاد، أو أنه بنية طارئة على الواقع اليومى، لكن الفانتازيا فى هذه الرواية تقوم بوظيفة سردية وفكرية مختلفة تماما عن دورها عند أى من الكتاب الذين قاموا بتضمينها فى أعمالهم مثل «جى. دى. موباسان» أو «هوفمان».. إنها - هنا - تعادل الواقع ولا تتعارض معه، بل هى أحد مكوناته وهو ما يجعلها قريبة الشبه - إلى حد بعيد - بمفهوم الفانتازيا فى أدب أمريكا اللاتينية، خاصة عند جابرييل جارسيا ماركيز وجورجى أمادو. إلا أن دلالات المشهد الفانتازى هنا تضرب بجذور عميقة فى الخبرة الفولكلورية الشعبية المصرية، حيث تنتظر حكايات الكرامات والأولياء . (سوف نتحدث بعد قليل عن الدلالات الأسطورية فى الرواية).

هذه الرواية - إلى جانب كل ذلك - رواية واقعية بالمعنى الحقيقى للكلمة «فالواقع» الاجتماعى التاريخى - ماثل فى أحداثها وعلاقاتها الداخلية مؤثر فى شخصياتها، متفاعل معهم إلى حد التمازج فهم جزء منه، ولكنهم ليسوا جزءا تكوينيا جامدا، بل فاعل متحرك. لهم من الطموحات والأحلام والعقد

والصراعات والانكسارات والمتع وآلام وعذابات التحول الذى يشملهم به الواقع - لهم من كل هذا ما يجعل من وجودهم طرفاً محورياً فى حركته وجوهرها أصيلاً فيها. ومن ثم تطرح الرواية على نفسها مهمة إبراز هذا الوجود ورصد هذا الأثر الذى يتركه التحول عليهم. ولعل ذلك يتسق مع ما قاله جورج لوكاتش فى «معنى الواقعية المعاصرة»: «مهما تنوعت معطيات الأدب (سواء كانت تجربة معينة أو هدفاً تعليمياً) فالسؤال الأساسى هو - وسيظل : ما هو الإنسان<sup>(٤)</sup>. ولا يمكن فهم هذه العبارة إلا فى ضوء مفهوم محدد للإنسان فهو ليس منبت الصلة عن عالمه ولا معلقاً فى الفراغ، وأنه «حيوان اجتماعى» حسب المفهوم الأرسطى (الذى قاله فى موقف مغاير لمجال الفن وعلم الجمال). أى أنه عضو فى جماعة إنسانية متفاعلة ومتصارعة - فى وحدتها وتحولاتها - أبداً. ويقدر تعميق تناول الإنسان ككائن اجتماعى، بقدر الاقتراب من نموذج «الأدب الواقعى العظيم»، «حيث يتطابق الوجود الفردى لأبطال هذا الأدب أو «كينونتهم الأوتولوجية» مع بيئتهم الاجتماعية والتاريخية كما لا يمكن الفصل بين مغزاهم الإنسانى وتفردهم الخاص الذى خلقوا فيه»<sup>(٥)</sup>.

فى هذا الإطار تطرح «نقيق الضفدع» قضيتها، قضية التحول الاجتماعى والسياسى الذى تم فى مصر منذ الأربعينيات، من زاوية تأثيره فى مصائر سكان إحدى القرى المصرية، الذين كانوا يعدون للتغيير على طريقتهم الخاصة، فلما جاء التغيير بواسطة قوى أخرى من خارج القرية، تحولت - منذ ذلك الوقت - حياة القرية إلى مجموعة من ردود الأفعال لما يحدث خارجها، وظلت العلاقة بين القرية وخارجها علاقة دفاعية محضة، فى محاولة للإبقاء على ذاتيتها المتوحدة وحماية كينونتها المتناسكة. ولكن هل ستجفع القرية فى ذلك خاصة فى ظل تلاحق موجات التحول خارجها إلى حد مثير، هذا ما تجيب عنه الرواية عن طريق رصد ما تحدثه تحولات الخارج من حراك طبقى عميق - مادي ومن ثم روحى - فى بنيتها الاجتماعية، وكذلك ما تحدثه من تأثير على أفرادها من زاوية تمايزهم الفردى الإنسانى، فتتم استجابات مختلفة، بعضها طامع فى تحقيق مطالب فردية، وبعضها يحدوه الأمل فى أن يتحقق ما كانوا يأملون فيه جماعيا من تحول حقيقى، والأغلب محافظ متوجس من العملية برمتها.

فى هذا الإطار يبرز البطل الذى يتحدث بلسان الراوى

أحيانا، وبضمير الغائب أحيانا أخرى! (سوف أتحدث عن مغزى ذلك بعد قليل) والذي يمثل ويلخص بسيرته الشخصية حركة الحياة فى القرية بأكملها ويتوحد معها فيصبح لسانها وطليعتها، ويصبح انكساره الشخصى معبرا عن انكسارها الجماعى فى النهاية، ولكنه رغم ذلك يبقى بطلا إيجابيا خاض تجربة كفاحية عميقة الأثر والدلالة، ولم يسلم رايات المقاومة.

هكذا تتفتح أمامنا شفرات هذه الرواية الغنية - رغم قصرها - حيث نستطيع أن نصوغ نموذج (الاستلاب / المقاومة) (كينية مركزية) تمثل النسق الروائى، الذى ينتظم التحولات الحديثة - مادية كانت أو روحية - مجسدا فى النهاية خبرة هذه الجماعة البشرية ورؤيتها للعالم.

## (١)

فى البداية يبرز العنوان «نقيق الضفدع» - وهو الرمز الذى يظل يلاحق البطل عند كل أزمة كمفتاح لشفرة هذا النص ومدخل إلى عالمه. فالضفدع هو هذا الكائن الذى يعيش فى مستنقعات القرية وحقولها ومجاريها المائية بكثرة. وإذا عرفنا أن حياة القرية يمكن تلخيصها - من ناحية النشاط العملى - فى

الأرض والماء، لأمكننا ملاحظة مقدار التصاق هذا الكائن بتلك الحياة ودلالته عليها، فهو يعيش على الأرض والماء معا. إنه - إذن - مفرد قروى ، يستمد قيمته الدلالية من حيث كونه يكاد يمثل الحضور الأكثر كثافة في ليل القرية الهادئ ، الذي يهجع أصحابه إلى فراشهم بعد الغروب بقليل، فلا تبقى من سلوى للساھر إلا سماع «النقيق» الذي يملأ المكان ويغطي على غيره من الأصوات الليلية، فهو أيضا كائن ليلي بالدرجة الأساسية. إلى جانب ذلك فالنقيق - في ذاته - هو صوت الذكر في مناداته للأنثى ومناجاته إياها كدعوة للجماع والإخصاب فهو إذن رمز للخصب والتجدد والحياة متحدا في ذلك مع كل المفردات القروية التي تشع سخونة وخصوبة، خاصة أن هذا الضفدع يتميز بكثرة نسله. إنه لذلك يمكن أن يمثل رمزا للحياة القروية بكل معانيها ومكوناتها. إلى جانب ذلك السحر الرومانسي المتحد مع الطبيعة الناتج عن حضوره الطاغى في الليالي القروية الهادئة. ومن ثم يحق لنا أن نتصور أن هذا النقيق إنما هو نداء الوحدة مع هذا العالم، هو محاولة نفى الاغتراب والضمنى الناتجين عن إحباط العلاقة وفشل المحاولة. وهو الأمر الذي ينقل العمل بكيته إلى حقل وجدانى غنائى، يضيف إلى مراميه الجمالية -

متضافرا مع عناصر أخرى - تلك المسحة الشعرية القوية  
التأثير والفاعلية التي تحدثنا عنها قبل قليل، وذلك من خلال ما  
يطرحه هذا البديل الشعوري المشع. ولعل ذلك يتضح من أنه لا  
يأتى ذكر «النقيق» إلا قرب انتهاء الرواية فى جزئها الأخير على  
لسان البطل فى سجنه، أى حين يتكاثف احتياجه وإصراره على  
التوحد بعالمه وقضيته على الرغم من كل الكآبة المائلة : «أدمنت  
وحدة قلبى، سئمت النقاش، أتمتع بهذا الأسى الشفيف الذى  
يغزوني دون سبب واضح أدركه، أتابع نقيق الضفدع، موسم  
التزاوج وهو ينادى الذكر على أنثاه ليلقحها، تختار من يترنم  
لها بالغناء، التلقيح موافقة..» ص ٩٢. إنه إذن الحنين إلى عالمه  
الذى يحمل معه وجهها واضحا للشبه بين العاشق والمعشوق،  
وهو كذلك الضرب على وتر مأساته الخاصة الناتجة عن تحول  
قريته بعد انهيار تلاحمها وانكسار مقاومتها أمام «الخارج»  
الذى استلبها بالكامل وفرض عليها نموذجة موجة بعد موجة،  
فلم يجد بعد خروجه من السجن بيتا واحدا يأويه. يقول بعد ذلك  
بقليل... «سيطر على المكان، لا أحد حولي، لكن الضفدع مازال  
ينق»: فهو السلوى وهو حامل الدلالة الوجدانية المشتاقة رغم  
الأسى. إنه يردف ذلك باسترجاع مسهب لحكايته مع الضفدع

في حادثة وقعت له في عمر الطفولة ، عندما أراد اصطيد الضفدع فأتسخت ملابسه إثر خوضه في القناة، مما أدى إلى أن تضربه جدته بشكل برح كل جسده، وهو ما يوحى بأن المعنى الدلالي المتولد عن رمز الضفدع يمثل ما يشبه القدر الذي لا يمكن رده، فالأمر يبدو وكأن هذا الإنسان قد كتب عليه أن يعشق هذا الوطن، وأن يكون ثمن ذلك - للمفارقة - هو القهر والغربة والمعاناة «أنت تدركين يا جدتي أنه بضربك لي تبدئين صفحة العذاب الأزلي، وتكتبين وسيلة القهر، لماذا يا جدتي؟» ص ٩٣. «وحينما يخلد إلى النوم يكون محور الحلم هو إعادة الكرة مرة أخرى، ولا يخلو الأمر من ظهور شبح جدته، فيصحو فزعاً» ص ٩٥. وهو ما يعني إصراره اللانهائي على القيام بدوره إلى النهاية، فيصبح ذلك مصداقاً لما انتهت به الرواية في مشهدها الختامي (الذي سيلي بعد قليل). إن الرغبة الملتهبة للمعانقة والانتماء تتجسد أمامنا عند ذكر النقيق في قوله : «كنت أرقب النافذة بالليل، نفس هذا الليل يلف قريتي الآن، أبحث فيه عمن أحبهم. على حين فجأة ارتفع نقيق الضفدع» ص ٣. إنه يقول هذا بعد أن أفرج عن زملائه واحدا وراء الآخر ولم يبق إلا هو فيشع المكان حوله بالوحشة، وهنا لا تحفظ

الذاكرة ولا يرد إلى خاطر إلا بالنقيق. نفس هذا الأثر نقابله عندما يعود بطلنا إلى قريته بعد انقضاء مدة حبسه فيتصل منه الجميع ولا يفتح له أحد بابه حتى أقرب المقربين إليه فيصبح نقيق الضفدع ناطقا بأبلغ ما يكون بالمفارقة المليئة بالمعنى والمغزى:

« لا يريد أن يعرفنى أحد.. ولكنى أحبهم » . سار في طريقه خارج القرية، على البعد أضواء نقطة المرور. مصابيح متفرقة في الطريق، لاحظ أنه لم يستمع إلى نقيق الضفدع ، وعلى حين غرة سمع نقا ضعيفا اجتاز القناة في قفزة واحدة، بحث وسط بقايا الحقول عن قناة. وجد العينين الجاحظتين تنتظران إليه، فرح كثيرا، علق حقيبته في كتفه الأيسر، وضع يده بعد أن كورها في داخل جيبه والأخرى في الجيب الآخر، أفسح مكانا لقدميه بين نباتات الحقول، ثبت نفسه جيدا، أخذ نفسا عميقا، سمع نقيقا كثيرا حوله وكثرت العيون الجاحظة في القناة استمر في النقيق عاليا رافعا رأسه إلى أعلى راقبا نجما وحيدا يلمع في البعيد» ص ١١٦.

فإذا بنا وكأن العبارة الأولى التي وضعت بين قوسين كمنولوج يستخدم ضمير المتكلم – تحمل ما يفصله ويفصح عنه



المقطع الأخير. وقد اكتسب المعنى هذا الإهاب الشعري والرمزي السابع.

فافتقاده «النقيق» يأتي للمفارقة - في وسط الحقول حيث موطن «النقيق» الطبيعي. وعلينا ملاحظة ما تعنيه عبارة بحث وسط بقايا الحقول، فهي الحقول في طريقها إلى الانتثار، ولم يبق منها إلا «البقايا» مما يشي بإفقار العالم من حوله بعد أن انهارت القرية «الفلاحية» العزلاء أمام هجوم الرأسماليين الجدد. وهو لذلك يفرح كثيرا عندما يسمع «نقا ضعيفا» وكأنه «بقايا» عالم قديم كان قائما، فلا يسعه إلا أن يقوم هو نفسه «بالنق» متوحدا مع الرمز، ومتجاوزا نحو الحلم، فلا يخبر نداء الحب والانتماء والبعث الجديد، فثمة أمل في التحقق من جديد يمثله «النجم الوحيد» البازغ كما تمثله «العيون الكثيرة التي جحظت في القناة» كأنها تنتظر من يفتح لها الطريق.

ولعلنا نلاحظ أن علاقة البطل «أحمد» بالضفدع تمر بمنحنى معرفي متصاعد على مستوى الوعي بدلالته الرمزية، فهي تبدأ بمحاولة اقتناصه للهوية، ومن ثم فهي مرحلة أولى من الإعجاب والدهشة، ثم بعد ذلك يظهر - سواء في الذاكرة أو الواقع - عندما تقفز وتوحش من حوله الأمكنة، فهي مرحلة جديدة من

الوعى والتوازي المعنوي والشعوري، ثم تأتي المرحلة الأخيرة  
المجسدة للتماهي والتوحد بالنداء ذاته. إن البطل يجبر على  
الابتعاد عن عالمه (قريته) بالسجن، إلى أن يتقوض هذا العالم  
(عالم القرية) بنجاح محاولات تدجينه وتشويه طبيعته الأصلية  
ذات الكبرياء - أي استلابه وتغييبه، مما يجعل للشوق والافتقاد  
حضوراً أكثر نفاذية، فيصبح هو ذاته «الضفدع» - ذلك الذي  
رافق رحلته العاشقة - ولكن النداء يتحول إلى أمل مبهم في  
الخلاص يشع به ذلك النجم الوحيد البعيد - (نلاحظ كلمتي  
«وحيد» و«بعيد»). وبذلك نصل إلى أقصى درجات الكثافة  
الشعرية والشعورية الناطقة بهذا الوجد الإنساني البليغ، الذي  
لا نجده إلا عند مكسيم جوركي في قصة «قلب دانكو»، «دانكو»  
هذا الذي حاول أفراد قبيلته قتله بعد أن ينسوا من قدرته على  
تخليصهم من التيه في الغابة المترامية، فأوعز إلى قلبه أن يخرج  
ويضيء أمامهم الطريق الذي يعرفه جيداً<sup>(٦)</sup>.

هكذا تتعدد وتترامى وظائف «النقيق» لتصبح مدخلا إلى العالم  
الروائي ورمزا كلياً له حيث تتوازي رحلة البطل مع رحلة قريته  
الكسيرة مع مراحل إدراكه الشعوري الدلالي لنقيق الضفدع  
كعنصر محوري لنفي الاستلاب. كعنصر «مقاومة» رئيسي.

يبدأ الإحساس بوطأة الاستلاب من هذا اليأس والهوان اللذين يسيطران على عالم القرية والرواية منذ اللحظة الأولى، وبصورة دامغة : يقول بطل الرواية (الطفل) بعد حكاية جدته عن إحدى مغامرات «أحمد الجديد» الأسطورية. «أحست أن قرينتنا الوحيدة الميومة بالعفاريث والجن واللصوص والسمنسار وبائع الأقمشة الرخيصة وصبيحة المجنونة»... ويواصل «وكننت أحس أن قرينتنا ربما ملعونة فأحس بخيبة الأمل والذل» ص ٥، حيث يبرز لنا الوعي الطفولي بؤس وقساوة العالم المحيط. وينبغي ألا تأخذنا بعيدا عبارة «إن قرينتنا هي الوحيدة الميومة» فالقرية لدى بطلنا هي في الحقيقة عالم مغلق، يبدو كأنه يسير حسب قوانينه الخاصة، لا يعنى هذا أنها مختلفة عن باقي القرى، ولكن يعنى تحديدا كثافة الإحساس بالهوان، والدونية، إلى جانب التوق الشديد إلى تجاوز ذلك، فتصبح معاناة الحياة داخلها، باعثة على تصور ما هو خارجها مختلفا في الكثير عنها. كما أن الصيغ المطلقة المستخدمة في هذه العبارة ليست فقط ناتجة عن عقل طفولي، ولكن أيضا عن فكرية Mintality أسطورية تتمازج وتتداخل مع باقي العناصر الأسطورية التي تعد حكايات «أحمد

الجديد» أقربها للذكر.

يتصاعد هنا الإحساس بالهوان عندما نتعرف إلى حالة اليتيم والقهر الناتجة عن اعتقال والد الطفل «الذى سيظهر عند عودته بعد ذلك باسم «الشيخ» ونفيه إلى جنوب الشلال، لاشتراكه بالعضوية فى جماعة «الإخوان المسلمين»، يقول : «عدت إلى أمي، قبلت الخطاب، توقعت أن يحمل نقودا، أو لعلها البشرى بالنقود كان يفيض بالشوق والألم والشوك»، حيث تنشئ المفارقة الكامنة بين التوقع والاكتشاف بمدى الاحتياج المادى والروحى للأب المنفى، ويمدئ اللوعة الناتجة عن افتقاده، إلى جانب ما يمثله فعل النفي ذاته من إذلال وامتهان، خاصة أنه يتم على غير جريرة سوى الاعتقاد الشخصى – بصرف النظر عن صحة ذلك من عدمه. وهو الأمر الذى يفاقم من الإحساس بالمرارة إلى أبعد حد لدى بطلنا، مما يدفعه إلى إحساس مبكر بمساوية العالم وقسوته: «أحسست بالدموع والمرارة تصعد من قدمي حتى محاجر عيني، خرجت مسرعا خارج البيت، كنت أهوى فى فضاء سحيق وليس به مخلوق غبرى، لكن هناك خلف الغيم وخلف سواد الليالى وجوها ملثمة تتأمر على قتلى» ص ٧.

تتراوح هذه الوضعية المستذلة داخل البطل مع يؤس عالم

القرية خارجه فلا يبدو من القرية إلا «شوارع متربة قذرة»  
و«أكوام السماد المرشقة ببراز الأطفال» وقناة صرف المجارى  
من «مراحيض الجامع» ومصرف القرية ذو الرائحة والمياه  
الراكدة.. إلخ حتى أن شجرة الصفصاف «منكسرة محنية  
كظهر القط الأليف» وحتى عود السرو الوحيد المنتصب كان  
بأعلى هامته انحناء بدأت فى الظهور، وكأنه استسلم بعد طول  
مقاومة. هذا هو عالم القرية الذى نشج يؤسا وشقاء ومذلة..  
وكيف لا والفلاحون من طول انكسارهم يبدون فى رحلة عودتهم  
كأنهم «يجرون أقدامهم كطوابير الأسرى» إنهم يعودون مكدودين  
منهكين مثلهم فى ذلك مثل حيواناتهم، التى تمزج الرواية بشكل  
بارع بين وضعيتهما الكسيرة فيتضح شقاء الإنسان واتضاعه:  
«حمار (التتريب) يحمل السماد فى الذهاب والتراب الجاف فى  
العودة، لا يستريح دورا واحدا يعود آخر النهار مكدودا، يدخل  
البيت بلا أدنى صوت إلى الحظيرة. مباشرة للنوم» ص ٨. هكذا  
تتحدد المسألة الحية لإنسان هذا العالم.

إن هذه الرؤية تفسر لنا بوضوح الإشارات التى قد تبدو غير  
متعمدة فى سياق الرواية مثل أن يقول: «سحبت كتاب التاريخ.  
على سطح منزلنا وسط القش كنت أبحث عن أسباب فشل

الثورة العرابية، نزلت من السطح ضيق الصدر...» ص ٦. فلماذا يطالع كتاب التاريخ بالذات؟ أهى الرغبة غير الواعية - أو الواعية ولكن غير المعلنة - فى فهم أسباب كل هذا وجذوره، أم أنه هذا الإحساس بالضيق الذى لا يمكن إلا أن يكون استمرارا لحالة أعم وأشمل من الانكسار تجيب على ذلك جملة التالية التى توضح أن بحثه كان «عن أسباب فشل الثورة العرابية» إنه إذن التداعى الطبيعى لوضعية مغرقة فى القدم فى تاريخ هذا الشعب، فرضها طرف أجنبى غاشم، وهو الأمر الذى لا يجعل من مأساة القرية حالة خاصة بها دون باقى الوطن، كما أنها ليست حالة استثنائية أو طارئة، ولكنه وضع عام وشامل، وهكذا نجد أنفسنا أمام رؤية كابوسية للواقع تكاد تصل إلى حد الغدمية لولا نوع من الإصرار والمعاندة على المقاومة وحفظ الكبرياء. تعبر عن هذه الوضعية - بشكل أسر - حالة البطل (الطفل) بعد عملية تفتيش مذلة قام بهارجال المباحث فى منزلهم، «كانت حروف اللام وحلقات كثيرة فى حلقى تمنعنى من الكلام» ص ١٢. حيث تتجسد إلى حد مؤثر حالة الإحساس العميق بالمرارة بدرجة تتجاوز كل أشكال التعبير الممكنة.

إننا إذن إزاء معسكر محدد القوى، واضح القسّمات، ومتوحد الهموم والأهداف، يقف في مواجهة معسكر آخر، يمثله «خارج» القرية، إنه «البيت الكبير» الذى يقع على أطراف القرية وسكانه مع حلفائهم من رجال الإدارة والقمع هؤلاء الذين يبدو وكأنهم السبب الرئيسى لحالة الطرف الأول والمستفيدون منها والعاملون على استمرارها، حيث يبرز التناقض فى معادلة ناصعة الطرفين: «داخل - خارج»، أى القرية، هذا المجتمع المنكفى المتماسك رغم معاناته، والإقطاعى أو العمدية، أو أى من يكون، مع حلفائه من السلطة. ولنلاحظ أن أيا من هؤلاء لا ينتمى إلى أية أصول داخل القرية، ودائما يأتى من خارجها.

ولأن علاقة التناقض القائمة بين طرفى المعادلة «داخل - خارج» تنطلق من «المكان» كحقل دلالى فإن الأمكنة وما تحويه من موجودات بما فيها الإنسان هى التى تلعب الدور الرئيسى فى عملية الصراع تلك، وهو ما يؤدى إلى اختزال شعري موح - كما أُلحنا - كما أنه يؤدى إلى بروز الحركة الجماعية الكلية لطرفين يخوضان صراعاً وجودياً مصيرياً، ولذلك تفقد التفاصيل معناها وتبقى الدلالة الكلية لتداعيات هذا الصراع

هي بيت القصيد . ولذلك تعبر الزاوية دائما عن معسكر القرية بـ «البيوت الطينية» حيث يوحى اللفظ بالفقر والتماسك وأصالة الانتماء إلى الأرض (الطين) في نفس الوقت. وهو الأمر الذي يطرح - في ذاته - تساؤلات عدة تفجرها علاقات الفقر - الغنى، والكثرة - الواحدية، الأصيل - الدخيل والمفتعل، فنجد الفقر قرينا للكثرة الأصلية المنتجة بينما الغنى قرين للقلة الدخيلة التي تعيش على عرق الآخرين، تشرح الرواية هذا الوضع على طريقتها.

«تسبالت بيوت الطين بحذر إن كانت البيوت الحجرية من الطين أيضا؟ أجاب البيت الحجري أنها في سالف العصر قد خلقت من الطين أيضا، لكن النيران في أفران الحرق قد بتت جذورها عن الطين وأصابتها بتصلب في القلب، وجفرت في وجهها علامات الوشم لصاحبها، وأنها قد اهتزت ذاكرتها، ولم تعد ذلك...» ص ٢٥. حسب هذا المنطق فإن «البيت الكبير» بكل ما يرمز إليه يعتبر تشويها ونشازا مفتعلا في غابة البيوت الطينية البكر الطازجة. فضلا عن طغيانه وظالميته (متصلب القلب) وبذلك يكتسب الصراع ضده مشروعيته وعدالته، كما تصبح إمكانية حصاره - وهو المفرد المنعزل - واردة بقوة.



ومن هنا يبدأ فعل المقاومة. ولذلك تتراص البيوت الطينية وتتماسك مشكلة فيما بينها حلقة صعبة الاختراق، راصدة في نفس الوقت كل ما يحدث خارجها، ربما استعدادا للانقضاض في اللحظة الحاسمة وربما لإحكام طوق الدفاع حول نفسها، الذي هو في نفس الوقت طوق الحصار في مواجهة البيت الكبير : « أقسمت البيوت الطينية بنار الأفران الموقدة أن تتراص على مسافة كافية حول البيت الكبير ترقبه صامته وتنشر رسالتها السرية من خلال جدرانها لكل أطراف القرية وقت بثها » ص ١٤. إن هذه الصورة تعبر بوضوح عن قصيدة ممارسات البيوت الطينية ووعيتها بما تصنع: وأننا أمام حركة منظمة تأخذ طابعا سريا، وإن يكن حذرا غير صاخب، إلا أنه ملىء بالإصرار والمضاء.

إن الرواية تنسج منظومة بالغة الاتساق لحالة الحصار تلك - المفروضة على البيت الكبير، فتبدو رمزية الحركة موحية بشمولها ولانهايتها، وأنه تحت السطح الساكن تشتعل نيران حقيقية تستعد للانفجار . تجسد الرواية هذه اللحظة في صورة رمزية موحية عندما توظف الممارسات التلقائية الطبيعية لليل القرية، وكأنها تتم عن عمد للقيام بأعمال الحراسة والمراقبة، بدءاً من

شباب القرية الذين يسهرون للغناء والنداء ثم شيوخها الذين يقومون بالسعال والتمتمة بصوت عال، ثم تدخل الحيوانات والطيور نوبة «الحراسة التالية»، ثم «صياح الديكة»، ثم الكلاب... الخ فتكتسب تلك الممارسات الليلية العامة طابعاً خاصاً وموحياً، مما يؤكد المغزى ويجسده مع إكسابه قدراً من الطرافة والجدة، كل هذا يؤكد أننا أمام فعل مقاومة حقيقى يقوم بدور البديل لواقع القهر القائم. ومبشر للخلاص منه، وبالفعل تنجز هذه المقاومة جزءاً من مهامها بوفاء صاحب البيت الكبير ورحيل زوجته العاقر (ولذلك دلالة لا تخفى) وبداية انهيار «البيت الكبير» نفسه، وهو ما ينبئ بانتهاء حقبة بأكملها وبزوغ فجر عصر جديد لقد عبرت الرواية عن هذا المضمون باستخدام الدلالة الكلية التى تشعبها عبارة «البيوت الطينية» فى مقابل من يقفون «خارجها» للإيحاء بجماعية الحركة والفعل والطموح. ولعلنا نلاحظ اختفاء الحديث عن أى من شخصيات القرية، ولا حتى عن بطلها فى هذا الجزء. وفى المقابل تنهض الشخصية الاعتبارية للمكان وما يحتوى عليه من موجودات تشمل كل مكوناته. لقد اتحد الجميع فانمحت الفروق وتداخلت الملامح، إنها مرحلة التوحد فى جيش المقاومة الذى يبرز كذات محتوية

للجميع ومحقة لذوات الجميع - فى نفس الوقت. وربما لا نلمح  
إلا بعض إشارات إلى شخصية «أحول العينين»، ذلك الكائن  
الطفلى الطلبي، فكان ذكره دلالة على عدم أصالة انتمائه إلى  
الضيعة الجمعية التى تلخصها عبارة «البيوت الطينية»، وهو ما  
سيعنى تفرد أحول العينين بوضعية أكثر بروزا فى مرحلة  
الاغتراب والانفراط القادمة. إن هذه البطولة الجماعية لا تبرز إلا  
فى مراحل المقاومة والثورة، أما فى مراحل الاستلاب والهزيمة،  
فإن الساحة تفرد للبطولات الفردية التى تضىء الطريق الذى  
أصبح غائما.

#### (٤)

إن المفارقة اللافتة للنظر تكمن فى أن هزيمة «البيوت  
الطينية» لم تتم على أيدي أعدائها التقليديين بل أنهما راحا معا  
ضحية نقيض ثالث، هو التحول القادم من «الخارج». وكان من  
الممكن أن يحقق هذا التحول أحلام البيوت الطينية - وربما  
أنجز بعضها منها مثل توزيع الأرض وانتشار «هوائيات  
المذياع».. إلخ - لو لم يطرح نفسه بديلا عنها وقامعا لها  
فالرواية ترصد بعيون البيوت الطينية تحول البيت الكبير إلى

نقطة شرطة وكأنه قد تم استبدال رمز للقهر بأخر - تحتل الصدارة فيه صورة الرجل «الرئاسة» والجنود المدججون بالسلاح. وتتزايد قبضة العسكر الذين ينزلون القرية لتأديبها بين حين وآخر وهو ما يذكر بأيام «الكتراينت» التي تحفظها ذاكرة القرية جيدا إن ازدواج الإيجابيات بالسلبيات في هذه المرحلة الجديدة والعجز عن فهمها في ظل هذا الركام من التناقضات هو المسئول عن انفراط عقد القرية فقد تجاوب بعضها مع الجديد وزاد عدد الشاذين عن كتلتها المتماسكة، بعد أن تميع وجود العدو وازداد غموضا، هكذا حدث ما لم يكن ممكنا في الماضي، وأصبحت القرية عزلاء من تماسكها القديم، وأصبحت مجرد متلق ودافع ثمن لما يحدث في «الخارج» من تداعيات وتطورات مفاجئة لم تساهم في اختيار أى منها.

لقد كانت هزيمة «البيوت الطينية» واجهاض مشروعيها الخاص في التغيير وإدراجها ضمن مشروع قادم من خارجها تعبيرا عن استلاب من نوع جديد، عبر عن نفسه في عجز القرويين عن فهم معنى أحداث كبيرة، كانوا هم وقودها، مثل أن يموت أبناؤهم في بلاد بعيدة، وعندما يجيبهم «أحول العينين» الذي قد يدل اسمه على نوع من الزيف وعدم الوضوح وفي نفس

الوقت يبرز كرجل للمرحلة - ولكل المراحل فى الحقيقة - بأن هذه هى أوامر «الرئاسة» وفى نفس الوقت تتبدى غربتهم على نحو أكثر نصوعا عندما يتخيل كل منهم شكل الرئاسة - كما تقول الرواية - «بأنياب وأظافر وفم مثل صهرج المياه وصدر كبير هو البيت الكبير وذراع قوية هى كالنخيل تعبوا من التخيل ولكنهم وافقوا فى أذهانهم على أنها تكون زبما الرجال نوى السترات» ص ٣٩. وعلى هذا المتوال تتوالى فواجعهم التى يزيد من أثرها كونهم منزوعى الحق فى فهم أى مما يحدث ويصبح «الإجبار» عنصر الدفع الرئيسى بالنسبة لحركتهم، بداية من إجبارهم على الزراعة بطريقة لا خبرة لهم بها، إلى موت أبنائهم فى مغامرات لم يشاركوا فى اختيارها، إلى موتهم مرة أخرى على «أرض ليست بعيدة» عنهم (سيناء) وتتوالى الفواجع، فهناك تحولات السبعينيات التى حولت القرية إلى بوتيك كبير ملئ بالمشروعات والطموحات المحددة، منتهكة بذلك آخر ما تبقى لها من شموخ وتفرد، فيصل الاستلاب إلى أقصى مداه، مجسدا مأساة القرية المهمشة رغما عنها، المتشئنة رغم إيجابياتها، المفعول بها رغم توقعها للفعل، هنا يبدو «الخارج» وكأنه قدر لا راد له، كأنه هبولى كلى الحضور والنفاذ، كآلهة التراجيديات

الإغريقية التي تحسم مصائر البشر وتحدد مسار حياتهم.

### (٥)

وبذلك تصبح الساحة جاهزة لاستقبال البطولات الفردية، بعد أن كانت البطولة الجماعية مناسبة لظرفية أخرى سبق الحديث عنها. والقرية إذ تفرز البطولات الفردية ذات البعد الأسطوري فهي في الحقيقة تفرز وعيها «الفعلي» المقاوم في نماذج تعادل في عنفوانها وفاعليتها هزيمتها وانكسارها. هناك - بداية «أحمد الجديد» وحكاياته التي لا تنتهي - والتي أشرنا إليها فيما سبق - إنه هذه الشخصية الغامضة «التي لا يعرف أحد من أين أتت، أو كم عمره لا تمر عليه السنون، يقولون إنهم ذات صباح وجدوه بينهم - لا يعرف أحد اسمه بالكامل» ص ٣٠. إن هذا الغموض هو ما ينقل الشخصية من المجال الواقعي المحسوس إلى مجال طيفي خيالي، وحينئذ يسهل أن ينسب إليها الخيال الشعبي أفعالا لا يقدر على فعلها بشر فهو يقيد الجن (حادثة الأتان الذي غرس في ظهره شيئاً حاداً فتمكن من ترويضه ص ٥)، كما أنه يظفر بمن يريد من النساء ضارباً عرض الحائط بكونها متزوجة ص ٢٨، ولعل هذا السلوك الذي

تأباه القرية من أشخاصهم العاديين لا يمكن أن يغتفر إلا لمن لهم مكانة أحمد الجديد فهو مزيج من الخارج على القانون، والشجاع النبيل، حيث «إذا ضاع جمل أعاده، إذا وقعت بقرة فى الساقية أخرجها» ... إلخ ص ٣١ وقد عرف أدبنا الشعبى شخصيات مماثلة فيمن عرفوا «بالشطار» «والعيارين» ، هؤلاء الأبطال المجرمين الشرفاء<sup>(٧)</sup> الذين يسند إليهم وعى الجماعة رغبته فى التمرد والثورة والقصاص، ولو على صعيد الخيال، وما هو أحمد الجديد يمارس نوعا من المقاومة الإيجابية المخترقة للمعتاد فى القرية التى أصبحت مسالمة كسيرة بدءاً من وضعه حدا لسيطرة شيخ القرية على شئونها الدينية والاجتماعية، وحتى تأثره للقرية كلها بقتله الضابط الذى أذل أهلها وسجنهم فى دورهم، فهو بطل القرية ورمز شموخها «نادت القلوب الواجفة فى اليوم السابع أحمد الجديد» ص ٣٣. حيث نلاحظ أن اسم «أحمد الجديد» يقف فى مقابل «القلوب الراجفة» وهو ما يعطيه سمة المخلص والمحرر، كما أن تحديد الأيام «بسبعة» وهو رقم ذو استخدام ودلالة أسطورية خاصة - يضيف على «أحمد الجديد» بعدا بطوليا خارقا، ولذلك فإن هذا البطل لا يقبل الإهانة وهو إذا أهين فإنه يرد بعنف حاسم

(القتل فى الغالب)، إلا أنه كذلك لا يستطيع مقاومة الإحساس بالهوان فىمرض ويموت بعد أن أخذ بثأره وثأر القرية، «لم تحفظ ذاكرة قريننا اسما لأى غريب إلا فاروق سعيد، ذلك الضابط الذى ضرب أحمد الجديد، سألوا عنه نهرهم العمدة سأل العمدة الضابط الكبير قال إنه مات من يومين» ص ٣٤ وتبرز الطريقة التى مات بها الضابط وكذلك الطريقة التى مات بها أحمد الجديد ما ذهبنا إليه فيما يتعلق بطبيعته الخارقة، فجاءت وفاة الضابط غامضة لا يعرف أحد كيف تمت اللهم إلا عندما مات أحمد الجديد وجدوا فى جيبه تذكرة قطار وعددا من النقود (سبعة جنيهات - ولنلاحظ الرقم ٧ مرة أخرى)، فيفتح هذا الغموض الباب على مصراعيه أمام كل التكهنات والتصورات الخيالية، كما أن وفاة «أحمد الجديد» ذاتها تقبل الكثير من التأويل والتأمل فى البداية قيل إنه مريض، ثم قام فى الصباح و«سار فى دروب القرية» وكأنه يودعها أو يشهدها على أنه لم يتوان عن الثأر لها ولنفسه وحين وقف أمام دوار العمدة (الذى استدعى قوات الشرطة) فإنه - على الأرجح لم يكن يبغى إلا أن يؤكد شموخ قرينته المتجسد فيه: «وضع يده مكان الصفعة، نظر طويلا إليه (إلى العمدة) قال العمدة، أهلا يا



جديد، حمدا لله على سلامتك، بصق أحمد الجديد وسار في طريقه». فهو بذلك يذكره بأنه قد أخذ بثأر تلك الصفعة وبثأر الصفعة التي وجهت إلى كل القرية بإحلال الجنود فيها بينما هو (العمدة) لا يستحق إلا التحقير، يلف أحمد الجديد القرية والحقول، ويعود إلى بيته عصرا، وفي المغرب يموت. إنه هكذا يبدو : وكأنه يعلم بموعد وفاته فيودع قريته ويصفي حساباته، ويعود للموت، وهكذا يبرز أحمد الجديد بطلا وشهيدا ورمزاً.

قريباً من هذا النموذج الأبى واستكمالا له يبرز «الشيخ» والد «الفتى أحمد» بطل الرواية، فهو حارب متطوعاً في فلسطين وعاد إثر النكبة ملتجياً ومنتمياً إلى جماعة الأخوان المسلمين. وكأنه يحتج بذلك على ما حدث، إلا أنه يواجه نكبة أخرى، بأن يقبض عليه رجال الثورة وينفي إلى الشلال مجسداً تنويعاً أخرى على لحن القهر الذي يلف أجواء هذا العالم ويشكل وضعيته، وحين يعود يكون قد سيطر على القرية سادتها الجدد من الانفتاحيين، وكما حدث مع أحمد الجديد - صفعه ضابط النقطة إثر مشادة تافهة.. وكما صنع أحمد الجديد - قتل الشيخ الضابط، إنه الثأر من جديد للقرية بأكملها والقصاص من عصر بأكمله.. وكما مرض أحمد الجديد الذي لم يتحمل

الإهانة رغم ثأره لها، مرض كذلك «الشيخ» وأيضاً كان موته مجاوزاً وخارقاً للمعتاد تصفه الرواية قائلة :

«عند الظهيرة رفع الفلاحون رؤوسهم ناحية الشمس.. استقامت ظهورهم، نادى كل منهم الآخر فتحت الأفواه والأحداق، وهش القوم وببسلوا فقد توارت الشمس كسوفاً خلف قرص معتم فى وضغ النهار».. إلخ ص ٨٤. وهكذا انقبضت القلوب وتململت الأجنة وعوت الكلاب.. الخ، هكذا فى مشهد مسرف - حقيقة فى توضيح أثر وفاة الشيخ على العالم والأشياء حتى ليمتد عبر ثلاث صفحات، إلا إن المهم أمامنا الآن هو الدلالة الأسطورية الكثيفة التى يضيفها موت «الشيخ». وإذا كان أحمد الجديد قد طاف بالقرية قبل وفاته، فإن جثمان الشيخ يلف القرية بعد وفاته مجسداً «كرامة» لا يختص بها إلا الأولياء الصالحون فى الفكر الشعبى، فيبرز بذلك روحاً وضميراً للقرية ورمزاً لكبريائها وصلابتها. وتأتى وفاته بهذه الكيفية لا لى تنتهى هذه المعانى، ولكن - تحديداً - لتأكيد وإبرازها فيتواصل توالد السلالة المقاومة ممثلة فى «أحمد» بطل الرواية وابن «الشيخ» (حيث تؤكد هذه البنية بالذات معنى التوالد والاستمرارية، راجع الحديث عن دلالة التقيق فيما سبق) وأحمد

كذلك قد تربى على حكايات «أحمد الجديد»، وربما عاصره فى عمر طفولته وعلينا أن نلاحظ أن اسمه هو الآخر «أحمد» وهو ما يدعونا إلى تصور أنه يعيد بذلك سيرة «أحمد الجديد» مرة أخرى، كما علينا ألا نغفل تلك العبارة الغامضة التى قالها أحمد الجديد: «قال لى ضاحكا: أنتم أعز ما نملك فى هذه الدنيا.

– كيف يا أحمد يا جديد؟ لم يرد وأطرق إلى الأرض وابتسم – وشرب بقية فنجان القهوة وقام» ص ٣١.

هل يعنى هذا أن علاقة قرابة من نوع ما تربط بين أحمد الجديد وأسرته الفتى، أم أنها علاقة معنوية تنطلق من تعاطفه مع هذه الأسرة المنكوبة ذات الكبرياء. إن الرواية لا تفصح عن ذلك ولكن من حقنا أن نفهم أن شمة ارتباطا عميق الجذور يربط بين هؤلاء الأبطال الثلاثة فإذا كان «أحمد الجديد» ممثلا للشائر القروى الشعبى الذى يجمع بين ألوان البطولة الشعبية التقليدية، وإذا كان «الشيخ» يمثل الضمير والجوهر الروحى الذى يأبى الخضوع والاستذلال مقتربا من وضعية الأولياء وأصحاب الكرامات، فإن «الفتى أحمد» يمثل المقاومة الواعية التى تشكل تطورا فى الوعى الجمعى القروى نحو صياغة بطل معاصر يفهم ويحلل ويحتك بعالم أرحب من عالم القرية، وإن كان كل هذا لا

ينفى عنه الصفة الأسطورية التى تنقله إلى مرتبة أصحاب الرسائل مكملًا بذلك المغزى المشبع باليقين حول حتمية استمرارية الحياة وانتصارها فى هذا الجزء من العالم، وسر هذه الحتمية يكمن فى الامتداد العميق لجذور المقاومة المتشبثة بالحياة، بنفس عمق جذور القهر فى تاريخها.

إن هذا الفتى يظهر وكأنه رسول هذه الجماعة إلى العالم ولسانها الفصيح المعبر، فأحاطته الأقدار برعايتها إلى أن اشتد عوده. تقدمه الرواية بأنه «الولد الذى أقسمت بيوت الطين فيما بينها أن ترسله إلى المدينة ليتعلم ويصبح كبيرًا بين السادة». إنه إذن نوع من الاصطفاء والاختيار، وهو أمر يبدو مبررًا كما أوضحنا قبل قليل. ومثل الأنبياء والأبطال الأسطوريين، كان لهذا الفتى أن يمر «ببرزخ الخطر» فى طفولته وأن ينجو منه، فقد نجا من الموت عام الكوليرا الذى حصد أقرانه، كما أنه لابد أن يولد بعد اشتياق وانتظار كبيرين له، فولد بعد خمس بنات، وهو ما يساوى حدثًا جليلاً فى عالم القرية. ولا تنسى الرواية أن تقدم لنا مراحل تكون وعيه فى اتصال وثيق مع رؤيته لما يحدث فى قريته فأهلته بذلك للقيام بدوره فى نقل رسائلها من وإلى المدينة. وبذلك يتأكد ما ذهبنا إليه من خاصية أسطورية تكتنف

هذا البطل، وهو ما يجعله مكملًا لحلقة سابقة.. ومثلهما - يدفع ثمن هذا الانتماء فيقبض عليه ويسجن، ولكنه - مختلفا عنهما - لا يموت بعد ذلك أنه ينتهي مغتربا وحيدا خسر قضيته وأنكره الجميع، ولكن هذا - على الرغم من كل شيء - لا يعنى نهايته أو نهاية قضيته، إنه يبقى على أمل فى الانبعاث من جديد، يبقى مع نقيق الضفدع رمز الاستمرار والتواصل.

وهكذا يتحقق النموذج الذى افترضناه فى المقدمة كمدخل لدراسة هذا العمل وتحليل عناصره : «الاستلاب / المقاومة»، قرية مستلبة مقهورة / تقاوم وتخطط لخلاصها على طريقتهما (استلاب جديد / مقاومة جديدة). فتفضى كل مرحلة إلى مقاومة تتناسب معها، فكانت المقاومة الجماعية عندما كان العدو واضحا محددا لا لبس فيه، ثم ظهرت البطولة الفردية عندما التبست الأمور وفقدت إطلاقيتها القديمة فتاهت الخطى، تماما مثل «النجم الوحيد الذى يلمع فى الليلة الظلماء وهذه البطولة الفردية لا يتم طرحها كبديل عن الجماعة ولا نائبة عنها، ولكنها تعبير عن جذوة المقاومة التى لا زالت متقدة بعد أن كانت لهيبا مستعرا تعبيرا عن جذر ممتد فى عمق التربة حتى وإن اجتثت فروعها، أو كما قالت «بيوت الطين»: «إنه الطوفان.. يلقي

بالنفايات لكن تبقى الجذور» ص ٧٧، تلك التى تحمل معانى  
الثبات والمقاومة المستحيلة الاجتثاث: «يعود الكل إلى واحد  
يتوحد فى طمى الأرض فى الأشجار فى بيض الأطياف يمتد مع  
الترع والحقول، يعطى للنباتات طعم الكبرياء» ص ٨٢.

## (٦)

وهكذا تطرح الرواية رؤيتها للعالم، رؤية رغم قناعتها  
وسوداويتها ورغم ما تشي به من عمق المعاناة وقدمها إلا أنها لا  
تؤيد هذه المعاناة، ولا تجعلها قدرا لا يمكن الفكك منه ومن ثم  
فهي لا تستسلم له، بل تقاوم من أجل الأفضل رغم تعدد مرات  
الإجهاض، ورغم عدم وضوح كنه هذا الأفضل على نحو محدد  
إلا أنه فى كل الأحوال يعنى - على الأقل - نفي ما هو قائم من  
عوامل القهر والاستلاب، بل إن هذه المقاومة تبدو وكأنها هى  
القدر الذى لا يمكن الفكك منه، فهو قائم وقار فى بنية وجود  
هذه المجموعة البشرية ممثلة بذلك «وعياها الفعلى»، وفى حالات  
الانكسار تتراجع قليلا لتصبح «وعياها الممكن» هكذا فى تبادلية  
متجددة تجدد الحياة الطبيعية، «فالمقاومة هنا كشجرة «الكرب»  
التي نضجت: «ولما يؤست من إعلان نضجها انفجر من باطنها

شمراخ زهرى يخترق الأوراق والحجب ليعلن أن أوانا جديدا قد بدأ وأن عهداً قد ولى، وأننا نكون البذور الآن، فتنساقط الأوراق واحدة تلو الأخرى فاتحة مجالا للشمراخ الزهرى للشباب والتفرع». ص ٨٢، وهى كذلك كالضفدع الذى لا يكف عن النق ولا يكف عن التناسل. إنها إذن، رؤية متفائلة مؤمنة بالتحول والتجاوز، وهو ما لا يجعلها تتوقف باستغراق أمام قتامة المشهد الراهن، فيستلقت نظرها أكثر ذلك «النجم الوحيد الذى يلمع فى البعيد». وهى لذلك رؤية واقعية «تقوم على تحليل» العذاب الإنسانى وحصره فى عوامل «اجتماعية» محددة، هى فى النهاية - رغم كل تعقيدات - «واقع» متحول أبدا ويمكن تغييره.

إلا أن هذه «الواقعية» ليست واقعية تقليدية، وإنما نستطيع أن نطلق عليها - بقدر من الثقة - «واقعية شعرية» تقوم على توظيف الأسطورة المحلية لا من حيث ارتكازها على عالم من الغيبيات والمطلقات المثالية، ولكن من حيث «أنسنتها» للموجودات والكائنات وكذلك استخدام ما استقر فى الوجدان الشعبى المصرى من معجزات وكرامات، فتقوم من خلال هذا التوظيف بطرح بعد مجازى رمزى أخاذ وهو ما يجعله أكثر إحياء بالحالة الحديثة وأبلغ فى توصيل دلالاتها المعنوية فلا تتعامل الرواية

فقط مع ملمس «الواقع» البارد كالبيوت الطينية أو «أكوام السباح» أو «مراحض الجامع»... إلخ، أو الحقائق الاجتماعية والتاريخية التي تقرر مصائر البشر، وإنما تتجاوز ذلك لتطرح عالماً طيفياً مشبعاً بروح الأسطورة والشعر، مما أكسب الإصرار على المقاومة والتشبث حتى النهاية بالحلم بواقع أفضل بعدا يقينياً صرفاً إلى جانب البعد العاطفى والإنسانى النافذ لقد تعمق ذلك بفضل الاستخدام البارع «للمن» والاستنطاق غير المتعسف لمكونات المكان، وتوظيف أساطيره المحلية التي أضافت جواً من البكارة والعراقة وإمكانية التحقق حتى لو بدا مستحيلاً.

ومن ثم فقد قدمت الرواية شخصية بطولية وإيجابية على نحو صميمى فهى، تقاتل وتتأثر، يلتقى قدرها الخارجى - المتمثل فى التحديات الملقاة على عاتقها مع قدر داخلى يمثلها تكوينها الإيجابى العنيد فأننتجت بذلك شخصية «شكسبيرية» حسب مصطلح أالمالش ميكلوش. Almais Miklos<sup>(٨)</sup> بكل ما تعنيه الكلمة فعلى الرغم من أن الواقع الخارجى يبدو صارم التوجهات والاشتراطات، ويعمل بطريقة «مؤسسية» تسير حسب قوانين بالغة التعقيد، بحث تبدو القدرة الفردية - مهما كان عنفوانها -



ضئيلة قزمة فى مواجهته - وهو الأمر الذى يبرز سمة عصر الدولة القومية البرجوازية، إلا أن الأبطال هنا لا زالوا يحتفظون بما يسميه لوكاتش بالاستقلالية الذاتية "Azemberi autonómia" فهم يبدون كعناصر غير قابلة للتدجين أو الإخضاع، كما أن تضحياتهم ومضائهم تتحدد حسب اختيار كل منهم الكامل وليس حسب تدبير أو دفع قوى خارجية، فتقدم الشخصية على الفعل وهى تعرف تبعاته جيداً ومستعدة تماماً لتقبلها (راجع طريقة موت «أحمد الجديد» و«الشيخ» وطريقة تقبل أحمد لمأساته) مثلها فى ذلك مثل «أنتيجونة» أو «هاملت» أو «الأم» لجوركى. وتلك سمة البطولة «مطلقة السراح» فى عصور ما قبل الرأسمالية حيث كانت علاقة الإنسان مباشرة مع العالم الطبيعى لا تحدده قوانين مجتمعية على نحو محدد ويشترك فى هذه السمة «الأبطال الثوريون» الذين لا زالوا يحتفظون بوجودان غير قابل للتطويع والإخضاع «فنرى على شاكلتهم كل أبطال المقاومة عند همنجواى وتشاينيك وسارتر وإيفو. أندريتش»<sup>(١)</sup>. وعبد الرحمن الشرقاوى، يقوى من هذا لدى أبطال روايتنا تلك المساحة الأسطورية التى تغلف البناء الروائى العام، مما يذكر بأبطال الملاحم ذوى التكوين الجسدى والروحى الخاص. غير أن

الأبطال هنا ليسوا من طراز مختلف عن مماثلهم من البشر،  
الآخرين بل - على العكس - إنهم ينتمون بدرجة بالغة الحميمة  
إلى بيئتهم، وإلى المكان الذى أنتجهم، والذى يحمل كذلك البذور  
التي سوف تنتج غيرهم فى المستقبل (علينا ألا ننسى أن المكان  
نفسه، بكل مكوناته مقاوم، إلا أنهم - على الرغم من ذلك -  
ليسوا على شاكلة غيرهم من القادرين على التعايش مع مختلف  
الأوضاع مثل «أحوال العينين» على سبيل المثال. إن البطولة  
الفردية هنا تنتج - عن تركيبة معنوية وروحية خاصة، لكنها  
ليست غريبة عن البطولة الجماعية التى تمثل الأصل والجذر لكل  
ذلك، وهو ما يقوى الدلالة الأسطورية الشعبية باليقين والحمية،  
فالشخصية البطولية لذلك ليست استثناء، كما أنها ليست حالة  
يومية. تقدم الرواية شخصية تمتلك عالمها الداخلى الخصب  
وسيرتها الحياوية الخاصة غير المتقابلة، على نفس القدر من  
الغنى والاتساق الذى تقدم به حياتها الخارجية وواقعها  
الاجتماعى العام، ومن محصلة جدل العام (الواقع الخارجى)  
والخاص (الواقع الداخلى) للشخصية أحلامها وطموحاتها  
وتكويناتها الروحية الشماء تنتج الشخصية البطولية الحية  
والمقنعة. ولذلك فإن سقوط الشخصية أو هزيمتها يأخذ طابعا

تراجيديا يحرك المشاعر ويحقق التعاطف. معها (الخوف والشفقة) فهي شخصية نبيلة بكل تأكيد ولكن سقوطها لا ينتج عن خطأ كامن فيها بل عن قدر خارجي ساحق غاشم ولا قبل لبطل فرد بمواجهته وحده، وهو ما يجعل فعل المقاومة الفردية مؤقتا وغير حاسم بنفس القدر الذي يجعله يومئ بقوة إلى فعل أقوى وأكثر جماعية سيتحقق في المستقبل.

إن أزمة الأبطال تكمن في المنطقة الواقعة بين تكوينهم الروحي الأبى وغير القابل للاستدلال وبين قوة غاشمة هائلة العنفوان فلا يستطيعون مواصلة المقاومة إلى نهايتها المنتصرة، فيسقطون صرعى طرحهم المشروع، ولكنه سقوط يحمل دلالات خاصة ووثيقة الصلة بالمكان الذي يرفع رأسه بكبرياء رغم كل شيء. إن أهم ما يلفت النظر هنا أن التجربة التي يمر بها الأبطال غالبا ما تكون تجربة مصيرية أو فارقة وتترك بصماتها حادة عليهم أو تنتهي بنهايتهم، فتشعر بوطأة الحدث وجلال المعاناة، التي تهز عالمهم المحيط من بشر وكائنات وجمادات مشكلين جميعا المكان، الذي يتمتع بشخصية اعتبارية تقف على قدم المساواة مع باقي الشخصيات في غناها ورحابة عالمها.

ولذلك جاء الحدث مركزا على خطين رئيسيين متوازيين

ومتقاطعين فى أحيان كثيرة «الخط الأول هو سيرة البطل الرئيسى «أحمد» الذى تشهده منذ كان طفلاً إلى عودته من السجن شاباً يافعاً أما الخط الآخر فهو سيرة القرية وبيوتها الطينية - التى تشكل مع باقى مكونات الحياة فيها عالماً مجازياً مستقلاً - حتى وإن كان محتوياً لدور «أحمد» فيه - منذ كانت متماسكة مقاومة حتى انفراطها تحت وطأة ضربات «الخارج» الذى لا يرحم، إنه إذن - حدث «طولى» يبدأ من نقطة محددة يمتد عبر «الزمان» فى صيرورة صاخبة إلى وضعية أخرى جديدة تماماً، فيحقق الامتداد «الزمانى» الذى يحدد عبر التجربة - بجانبها المتوازيين المتقاطعين - اتساع وعمق التجربة وطابعها التاريخى، مما يدع الفرصة للربط بين الحدث المحلى (الخاص) وبين الأحداث التاريخية (العامة). كما يحقق إمكانية اختبار التكوين الروحى للشخصية واستجاباتها المختلفة فى ضوء التحولات المتلاحقة والمصيرية التى طرحها الواقع. فى كل ذلك ساهمت اللغة بإيقاعاتها المتراوحة - حسب المضمون السردى - بين النثرية والشعرية ، بين الجملة التقريرية - من جانب والمعلقة عبر الصورة والمجاز - من جانب آخر - بنصيب وافر فى اكتمال الإحساس بسحر هذا الجو،

وعبقه الخاص (ولنا فيما سبق من استشهادات دليل على ذلك)  
وإن شاب هذه اللغة - على ندرة ذلك - نوع من قلق الصياغة،  
إضافة إلى بعض الأخطاء النحوية التي تزعج القارئ بين حين  
 وآخر. وعلى الرغم من الإسراف السردى وعدم الإحكام فى  
بعض المشاهد (كما أشرنا)، إلا أن هذا لا يشكك فى أننا إزاء  
عمل يكاد يقف على قدم المساواة فى الأهمية إلى جانب الأعمال  
العظيمة التى أثرت حياتنا الأدبية والفكرية.

## الهوامش

- (\*) صدرت عن سلسلة «الرواية العربية» ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤.
- ١ - عن النص «المدائي» ومفهوم «الحداثة» انظر فاضل تامر مدارات نقدية دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، ١٩٨٧، ص ١٦٨ وما بعدها.
- ٢ - انظر لوسيان جولدمان «المنهجية في علم الاجتماع الأدبي» ترجمة مصطفى المسناني: دار الحداثة بيروت ١٩٨١ ص ٣٤.
- ٣ - ت. تيديروف، مقدمة إلى الأدب الفانتازي، نقلا عن د. أمينة رشيد، أدب ونقد يناير ١٩٩٢.
- ٤ - جورج لوكاتش معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة أمين العيوبي، دار المعارف، القاهرة ١٩٧١ ص ١٨.
- ٥ - جورج لوكاتش دراسات في الواقعية الأوروبية ، ترجمة أمير إسكندر الهنية المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٧٢ ص ٢١ ، ٢٢.
- ٦ - وردت في قصة «العجوز إيزرغيل» مكسيم جروكي، المؤلفات المختارة المجلد ٣ ترجمة سهيل أيوب، دار رادوجا، موسكو ١٩٨٨ ص ١٦٠.
- ٧ - انظر : د. محمد رجب النجار، حكايات الشطار والعيارين في التراث العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ١٩٨١.
- ٨ - الماشي ميكلوش، اتجاهات التطور الدرامي، دار الأكاديمية، بودابست، ١٩٦٩ ص ٣٥ (بالمجرية)
- Almasi Miklos, a Drama Fejlodés Utjai, Akademiai Kiado, Budapest. 1969. 35.
- ٩ - انظر د. غالي شكرى، أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠.

## حلم الخلاص

### مجموعة «من يوقد أعواد الثقاب» لوجيه عبد الهادي

معاناة الإنسان البسيط في واقع جهنم هي المساحة التي يطرح فيها الكاتب عالمه القصصى. عالم ملئ بالبؤساء والمسحوقين الذين وقعوا تحت سنايك التحولات الاجتماعية العاصفة، أو يعانون من وطأة الظروف الحياتية القاسية، التي تقوم على تراتب ظالم، معياره القوة الفاشمة والبطش المهين. غير أن قصص المجموعة تحمل في مقابل ذلك وعياً ضمناً بأن هذه الوضعية الشائنة للواقع ليست قانوناً مطلقاً أو قدراً سرمدياً يحكم حركته، إنما هي حلقة في سلسلة من التحولات اللانهائية لذلك فإن إنسان المجموعة لا ينزوي مهزوما يجتر مأساته كما أنه لا يردد إلى عالمه الداخلي خالفاً تهويمات بديلة مثلما قد نجد لدى كتاب العبث أو أصحاب الاتجاه النفسى. إنه دائماً يقاوم بإيجابية، ورغم أنه لا ينتصر في كثير من الأحيان

إلا أنه يهجس دائماً بحلم الخلاص الذى يضمن له القدرة على استمرار المحاولة. تلك الوضعية الظالمة التى تمثلها علاقة التاجر الكبير بصغار التجار فى السوق، حيث الجميع مجبرون على البيع بالجملة بالسعر الذى يرضاه هو، حتى إذا شذ أحدهم كان مصيره الضرب بقسوة على أيدي أتباعه. وقد كان هذا هو المصير المؤلم لأبو الفوارس، وهو اللقب الذى حصل عليه فارس (وهذا هو اسمه الحقيقى) بعد عملية بطولية فى عمق العدو أثناء معركة العبور.

ولعل هذا الماضى البطولى هو الذى جعله أقدر على كسر القاعدة المحكمة التى تمت صياغتها لصالح الأقوياء، كما أنه المسئول عن تصميمه على أن تكون تلك هى المحاولة الأولى وليست النهائية كما يوضح عنوان القصة، حيث تبرز رؤيا الخلاص بوضوح ناصع عندما تنتهى القصة بالعبارة التالية على لسان الجاويش: «لم أستطع أخذ أقوال المتهم.. فقد كان يهذى بكلام غريب، مثل العبور الأول.. الثانى.. الألف.. لن أكون وحدى». إن تكرار كلمة العبور هنا يوضح استمرار المعركة وعدم نهايتها بالانتصار على العدو الخارجى، فلا زال هناك عدو داخل لا يقل بشاعة عنه، وهو المعنى الذى يؤكد التنكيل الذى لاقاه



أبو الفوارس جراء محاولته المشروعة. ولعله لا تخفى الدلالة الرمزية التي يشعها اسم فارس أو أبو الفوارس من روح بطولية ذات علاقة وثيقة بالمووروث الشعبي الذي يجسد حلم الخلاص على أيدي أبطال من هذا النوع. وإذا كان هذا المعنى هو ما يمثل الوعي القائم الذي بدأ به فارس محاولته في الصدام مع الواقع الظالم، فإن التجربة التي خاضها قد حققت لديه وعياً ممكناً أرقى (بتعبير جولدمان) تمثل في العبارة الأخيرة : «لن أكون وحدي وهو ما يبت رؤيا متفائلة مفعمة بالإصرار رغم الوضع الكابوسي الذي آل إليه».

يتألق هذا المعنى الأخير بشفافية وجمال أخاذ في قصة «ياقوى» حيث تقوم بنية السرد على محورين الأول وصفى تفصيلي للمعاناة التي يلاقيها الرجل وزوجته في عملية دفع العربة المحملة (هو يجرها من الأمام وهي تدفع من الخلف) على الأسفلت الذائب الملهب بفعل شمس الظهيرة، أما الثاني فهو يقوم على عبارة واحدة جاءت في نهاية القصة : «وبدا لناظريه الماء يقابله في بحر الطريق الساخن» ورغم أن هذا الماء إنما هو سراب يتهيا كظاهرة طبيعية، ورغم أنه يمكن أن يكون ناتجا كذلك عن أثر نقطة العرق المالح التي علقت بالرموش،

كما توضح العبارة الأسبق، إلا أنها قامت بالدور التخلي الذي يلهم عزيمة إنسان القصة، وبما يوحى بحاجته إلى وجوده والذي يكمل كذلك المعادلة البنيوية التي تقوم عليها قصص المجموعة : «هـاء الحاضر - رؤيا الخالص. حيث يفضى الطرف الأول إلى الثاني بصورة طردية، فكلما أعمت القصة في إبراز قسوة الواقع وتشوّه برزت رؤيا الخالص بصورة أكثر قوة. وهذا الاستخلاص هو ما يمكن أن يبرر العناوين المتسائلة بإلحاح دال لبعض قصص المجموعة مثل: «من يوقد أعواد الثقاب؟» «من يشخص الداء؟» «الكلاب متى تعود لدورها؟».

كما أنه يوضح الأهمية التعبيرية لعناوين أخرى تقوم على المقابلة الرمزية الدالة على طبيعة الواقع وكنهه الخالص معا، مثل: «الفأس الشعبان، المقلاع، يوم القذف بالحجارة، البداية.. لا .. إلخ.

غير أن هذا المنحى قد يقلت أحيانا من بين يدي الكاتب عندما يعمد إلى المبالغة التصويرية ذات الطابع الفانتازي، مما يجعله تشكيلا مفتعلا وغير مقنع من الناحية الفنية والموضوعية في أن، مثلما نجد في القصة التي أعطت المجموعة عنوانها: «ومن يوقد أعواد الثقاب؟» حيث تقوم على الملاحقة الممعة التي

يقوم بها كائن غريب (يمكن اعتباره نموذجاً على ما يقصده من هجاء الحاضر) يسير على يديه وأحياناً على رأسه بكرش ضخم غير متناسب مع حجمه.. إلخ ملاحظته للبطل الذى يشفق عليه فى البداية، غير أنه يكتشف أنه يسد عليه كل المنافذ ويستأثر دونه بشراء كل المعروض من مستلزمات ، والغريب أن هذا الكائن يستأثر كذلك بإعجاب الجمهور، ويتذكر البطل أخيراً ما فعله والده مع عفريت قابله فيوقد أعواد الثقاب ويقذفه بها الواحد تلو الآخر.. هكذا.. إن بروز المعنى الذى ترمز إليه القصة عن هذا الطريق السهل هو الذى يضعف نبل الدلالة ويدمغ العمل بالافتعال وعدم الصدق، لافتقاده لتجربة حقيقية تقوم على منطق داخلي متماسك.

ولكن إذا عرفنا أن هذه المجموعة هى الإنتاج الأول للكاتب لتفهمنا أنها لذلك تحمل كل إيجابيات وسلبيات العمل الأول، فنحصل من ناحية على جرأة الرؤية وبيكارة التصوير، ومن ناحية أخرى على عدم طواعية الأدوات الفنية المستخدمة، مما يؤدي إلى قلق التركيب، وعدم إحكام البناء.

## وطأة الواقع وكابوس الخيال قراءة في مجموعة «باب الريح» لنبيه الصعيدى

مأساوية الواقع وأزلية المعاناة هما جناحا النظرة التى يرى من خلالها نبيه الصعيدى عالمه. عالم وحشى قاهر للإنسان وطموحاته، يشبه كابوسا سوداويا، لا يملك إزاءه إلا الشرود. الذاهل والمعاناة اللامبالية، ولا يملك إلا المراوحة فى عذاباتة وعدم اليقين بشىء من مكوناته، إلى جانب محاولة رصد علاقاته العبيثية النسبة، الخارجة عن أى منطق والنايبة عن أى نظام، وهو إذ يرصد هذا العالم فهو ليس قابعا خارجه أو متجاوزا له، إنه أحد مفرداته وأحد ضحايا، إنه قار فيه متآلم به وهذا هو سر الفجيرة التى يعيشها بطل نبيه الصعيدى، من هذا الصراع اليائس البائس مع العالم وهذه المعاناة الدائمة من جرائه، ولكنه - من خلال تجسيده لكل التفاصيل الداكنة لهذه الوضية - يرمى إلى خلاص من نوع ما، وكأنه يقوم بعملية تحليل نفسى

معقدة لكوابيس بطله وعقده عبر سلسلة طويلة من الاعترافات الهذيانة.

ولعل عنوان المجموعة «باب الريح» يشى بشىء من هذا، فهو - على غير المعتاد - ليس عنوانا لإحدى قصص المجموعة، ولم يرد ذكره فى أى منها، مما يعنى أنه يقصد به أكثر من مجرد التسمية. وهذا العنوان - كما هو واضح - يحمل تضمينا للمثل الدارج. «الباب اللى يجيلك منه الريح سده واستريح» ولكن نبيه لا يهتم بأن يوصد الباب، إنه يهتم بالدرجة الأولى بوصف ما تجلبه هذه الريح لبطله وما تفعله به من أفاعيل وهذا يعنى - إن صحت ملاحظتنا - أن محاولة فاشلة غير ممتعة قد تمت لممارسة العزلة، ولكنه إذ يفتح بابه للريح - الواقع - المجتمع، فإنه يسلم نفسه لمعاناة من نوع آخر. ويطرح الكاتب فى مزاجته بين الريح والواقع رؤيته الخاصة لهذا الواقع : فهو عاصف، مدمر لفقرائه وضعفائه، تمثل الفوضى والعشوائية مبدأه وغايته ومنطقه.

فى قصة «كيلانى - حى البهجة» تبدو كلمة «البهجة» مشبعة بدلالات ساخرة عميقة الغور، فالبؤس هنا الصفة الأكثر مثولا : البطل يبحث عن عمل بلا جدوى - الحوارى ضيقة، باعة الملابس

المستعملة - المرأة تلتصق بالعلق الجاف - الغرفة القذرة -  
الظافر الطويلة - حشرات الملابس الصغيرة التي تهتدي إلى  
الرأس أيضا - السكن في المقابر.. الخ. هذه هي مفردات عالم  
القصة وعناصره، وهذا الواقع البائس لا يراعى منفردا في  
مخيلة إنسان القصة وإنما يتجاوز ساكتا مع تصورات كابوسية  
مليئة بالرعب والبشاعة مثل : «قبو مهجور بنبت من داخله  
أشخاص مختلفون، سائل لزج يعلو سطحه بدرجة بطيئة، يصبح  
أقل قواما، كان باستطاعته أن يسند قدميه على موجة المد  
الصغيرة، لون أحمر يتسرب في شكل عامود هائل من الدخان،  
على مشهد من المد وتعاقبه، رائحة الجزور العفنة، الأسماك الميتة  
موجات ضاربة تضرب الصخور، قوارب النزهة الصغيرة تهتز  
برتابة، الواجهاة ذات النوافذ السبع وشجرة التوت (كما  
أستطيع أن أجزم) وطائر الكناريا، يمكن تمييزها جميعاً. ص ٧.  
وأهم مايلفت النظر هنا هو حركية هذه الصورة في مواجهة  
سكونية «المكان» الواقعي، وهذه الحركية صاخبة حيناً ورتيبة  
حيناً آخر، كل ذلك إلى جانب «ما يمكن تمييزه من جمادات، كما  
يلفت النظر لا معقولية العلاقات بين عناصرها مثل : «كان  
باستطاعته أن يسند قدميه على موجة المد الصغيرة»، مما يشي

للوهلة الأولى - أنه تصور مضطرب لا معقول لمشهد السكن في المقابر، وذلك ما تدل عليه عبارة «قبو مهجور يثبت من داخله».. وهو ما يتسق مع الجزء الذى سبق من القصة إلا أننا فى النهاية نكتشف أن هذا الوصف إنما هو لصورة اصطحبها معه البطل إلى مسكنه الجديد بالمقابر وذلك عندما يقول بعد ذلك مباشرة : «قام هلال بتثبيت إطار الصورة مد جزعه الساكن باحتراس». مما يعنى أن هذا لم يكن خيالاً مضطرباً محموماً للبطل، إنما هو رؤيته للعالم، هذا التصور يصطحبه معه أينما ذهب. وهو إذ يوحد بين هذا التصور السريالى والعالم (أى الواقع)، فإنه لا يمكن إغفال مسئولية الواقع عن إفراز هذا التصور، فالمشهد «الواقعى» للسكن فى المقابر لا يقل وحشية عن هذه الرؤية الكابوسية التى تحتويها الصورة، إن ما تحتويه الصورة (الرؤية) هو - فيما يبدو - مشهد بحرى قد داهمه الفناء، وإذا كانت العلاقة بين الكائنات البحرية هى فى العادة علاقة عدوانية، فإن هذا الفناء قرين طبيعى لطبيعة هذه العلاقة، وهو ما يمكن أن يفضى إلى وجهة نظر تبرر هذا الخراب الذى تمثله بيئة بطل القصة، وهو ما يضع يدنا على حجم المأساة التى يحياها هذا البطل، ومن ثم إلى تفهم أن تضطرب العلاقات

فى عقله، فىصبح اللامعقول هو منطق الأشياء، ويصبح  
اللامنطق هو المعقول ذاته :

«مجرى صغير من البول والطين المتكاثف يصعد إلى أعلى.  
ارتدى هلال ملابسه الجديدة، حلق باسترخاء فيما حوله»،  
فالاشمئزاز الذى تثيره العبارة لا يقل فى دلالة عن لا معقولة  
الحركة الصاعدة إلى أعلى لمجرى سائل، كما لا يقل دلالة عن  
لامبالاة «هلال» بكل هذا ، وقد أخذ فى التحديق باسترخاء فيما  
حوله. إن هذه العلاقات الغريبة لا يمكن تصنيفها فى إطار  
المنطق المعروف، وإنما فى إطار المنطق الذى يفرضه الجو  
النفسى والشعورى والعقلى الخاص الذى تطرحه القصة  
باتساق، إنه كما يبدو لا يمكن أن يمليه إلا حياة الهوام التى  
يحيهاها بطل نبيه الصعبدى الذى قرر بلا مبالاة أن يعيش هذا  
الكابوس بعد أن يفتح الباب «للريح».

وفى قصة «درجة الحرارة» تتواصل لعبة المزاوجة بين الواقع  
البائس وبين ترجمته السريالية على صعيد الخيال، ففي الوقت  
الذى يتحدث فيه (طواف) مع زوجته عن إعلان عن غرف النوم  
المريحة وفائدة النوم العميق، يتقاطر العمال من بناية الحاسب  
الآلى حيث انهيار البناء أو قصعة المونة فوق رأس أحد العمال،



وبعد أن نكتشف أن (طواف) لا يعرف القراءة أو الكتابة، مما  
يعنى أن الأمر بكامله هو مجرد أمنية أو حلم لا أكثر، تعرف أن  
هذا الانهيار قد أصاب أخا زوجته وبما أنه يعمل هو الآخر في  
هذا المشروع فإن هذا الانهيار يصبح في الحقيقة انهياراً لحلمه  
هو وتجسيدا لمأساته هو، تلك مأساة من يساهم في بناء منشآت  
التقدم والرفاهية بينما يقبع محروماً من مجرد مكان مريح للنوم،  
أو معرفة للقراءة والكتابة. يجسد الكاتب هذه المزاوجة بين  
الانهيارين ببراعة في عبارته: «صدى هائل يندس في «السندرة»  
بشكل لا يفهمه طواف، انهارت أواني الطعام، غلالة كثيفة من  
الذباب ترتج قيد السطح الأملس اللزج» ص ١٠. ثم يردف بعد  
ذلك مباشرة قنبلة الموحية: «المسألة برمتها أنه لا يعرف  
القراءة». ولا ينسى الكاتب التأكيد على أن «طواف» لا يختلف  
كثيراً عن «هلال» الذي سبق ذكره، فهو (طواف) لا يمتلك إزاء  
كل هذا إلا أن يحصى بلاط الغرفة وقد تمدد «لينتزع الشعر  
النابت في مقدمة رأسه».

إزاء هذه الوضعية المليئة بالإحباط والانكسار تختلط الرؤى  
وتتداخل الأشياء، وتصبح التصورات واقعاً، بينما الواقع قد  
تبدد، فأصبح زكاماً غير محدد الملامح، وهذا ما نراه في قصة

«أكثر احتمالات موت عامل (البريس)» حيث نلمح تصاعداً  
فى النزعة الكابوسية السيرىالية لدى أبطال نبيه الصعىدى. فهذا  
العامل الذى يقف أمام لوحة التحكم والذى يبىل قدميه بشكل  
مستمر وىدخن فى دورة المياه على عجل، قد أنهكتة هذا السخرة  
اللانهاىة، فأصبح يزواج بين قىامه بهذه الوظائف وىبن سلواه  
الوحىة - طىف وجه فتاة فى الثامنة عشرة . فأصبح هذا  
الطىف - يققسم مشاهء حىاته الواعىة وقد انتابتة حالة نفسىة  
خاصة : «أنا.. اسمى... انتظرى.. هل تقىمین فى الشارع  
المقابل: أنا .. طفرت عىون الماء فى جمجمته، تعلق بأحجار  
الشارع عند القاع، الموج الدافق من أعلى، وقد ارتسمت فى  
صفحة العشب الملوىة» صفحة ١٤. وىدیهى أنه عنءما یأتى  
طىفها مرة أخرى أن تحدث حاءة سىارة من نوع ما، وهو ما  
یعقبه إحساس بأنه مطارء بواسطة أشخاص معدومى الهوىة،  
ثم استعاءة لحاءة التصادم ، أو لحاءة أخرى.. الخ. ورغم  
كثافة التعبير واختلاط الأحداث وتضاربها أحياناً، إلا أننا  
نستطیع أن نكتشف الإرهاق المهلك الذى انتاب العامل والذى  
ربما جعله یهذى ویتنبأ، فتتم انتقالات غیر مرتبة بین واقعه  
وخیاله المجهود الذى یقتسمه أو یلعب الدور الرئىسى فیه وجه

الفتاة، وربما بسببها أيضا تحدث له هذه الحوادث والمطاردات. ولعل عنوان القصة «أكثر احتمالات موت عامل (البريس)» يعبر بشكل معين عن عدم اليقين هذا حول حقيقة ما حدث، ولكن الثابت أن عامل البريس قد تحطم حلمه كما هو محطم في واقعه، وأنه على هذا النحو قد مات فعلا وإن لم يكن ذلك قد تم من الناحية المادية، وربما كان التأكيد الدائم بتكرار عبارات أن درجة الحرارة ٤٥٠ وأن الضغط مائة درجة للإحياء بحالة البطل نفسه، ومن ثم فهو يعاني بشكل لا يمكن إغفاله. ثم تأتي بعد ذلك هذه النهاية الدالة:

«شق العتمة المسدلة، كان نهارا باهتا» وهذه الحيادية لا تختلف كثيرا عن نهايات أغلب قصص المجموعة، لكن المثير فيها هو أنها توحى بأن ما حدث أمر ليس على هذا القدر من الخطورة، ومن ثم فهو قابل للتكرار.

وقريب من الهذيان والاختلاط بين عناصر الأشياء ونسبيتها، الناتج عن تعاسة الواقع، حيث يلعب الخيال اللعبة الأكثر حسما عند كاتبنا - ما نراه في قصة «ملاحظات حول حياة محمد الكيال»، حين يستبدل الاخوان الكيال أحدهما الآخر فوق نفس بروز الجدار دون أن يلفت ذلك نظر السيدة.. الخ. أيضا التماثل

الذى نراه فى قصة «أسفل المدن» بين (أبو العلا الطيب) عامل البناء وبين (عطية) عامل اليومية وبين (عطا الله) العرضحالى، إنهم جميعا وجوه تجسد مأساة الواقع الجهمى، شخوص تأكلت عبر الزمن البليد البطيء، والواقع الرخو الذى ينضح بؤسا وهوانا.

إن الرؤية التى تطرحها قصص نبيه الصعيدي هى رؤية شخوص مغترية غير قادرة على التوافق مع واقعها والانتماء إليه، إلى جانب عدم قدرتها على تغييره أو الوقوف فى طبيعته، فتتشيا ويصبح واقعها هلاميا، وحينئذ ينفث الباب أمام الخيال والأوهام الكابوسية. والأزمة فى قصص هذه المجموعة هى العلاقة بين وحشية الواقع وبين القدرة الروحية والعصبية النفسية للإنسان على الاحتمال. ورغم أن الكاتب لا يطرح أفقا للتغيير، إلا أن قصصه - حتى فى نهاياتها اللامبالية - تطرح شكلا احتجاجيا ضمنا على نحو معين، وذلك من خلال إبراز هذا الكم من التعاسة والجهمية.

ومن الطبيعى أن تفرز مثل هذه الرؤية أدوات فنية غير تقليدية كما أنه من الطبيعى أن يأخذ السائل شكل الإناء. إن أحداث القصة فى هذه المجموعة لا تنشأ بالضرورة عن

موقف معين مفهوم، كما لا تكتمل بالضرورة إلى نقطة معينة، إنها لقطة خاصة جدا (بمعنى أنها ليست نموذجية) لكائن بشري في حالة معاناة من نوع ما. والحدث - على المستوى الواقعي - لا يتم بمفرده، وإنما يتداخل متشظيا مع استطرادات تتم على مستوى الخيال. إلا أن المستويين يتساندان ويدعم أحدهما الآخر على صعيد إبراز الحالة النفسية والشعورية التي تحاول تأكيدها القصة. فهو - من ناحية - حدث مبتور غير متتام، ومن ناحية أخرى - متداخل مع تفاصيل مادية قد تبدو غير هامة، إلى جانب تداعيات خيالية لتيار الوعي المتدفق دون ضوابط منطقية صارمة، وهو ما يذكرنا بكتابات جويس وغادة السمان يقول في قصة «أكثر مخلوقات الفراش»:

«السيدة الريفية تتعثر على أول السلم الآلي. الكلب ذو العينين الكسيرتين كان لا يزال ملقى بإهمال لصق الرصيف لليوم الثالث، أشعر برائحته من النافذة تيار من الماء العفن الأسود يغمر أطرافه الخلفية، لو أن عيني التقتا بعينه. الحقائق ملقاة بإهمال. أكياس الورق الفارغة . الملابس المتسخة» ص ٩٥.

إن العناصر التي تكون هذه الصورة هي تفاصيل لا تملئها الضرورة، إنما هي تنويعات لتأكيد جو معين. وحينما يأخذ

الكاتب فى قص حكاية يوسف والمرأة الريفية فقد لا نفهم أن لقاء جسديا تم بينهما، وإنما أهم ما نفهمه هو أنه على الرغم من أن كل شىء - مفهوم أو غير مفهوم - قد انتهى فى حين «كان يوسف يلوك طعام الصباح وهو يحدق هناك». فالحدث هنا لم يحدث نقطة فارقة بين ماقبله وما بعده، وإنما يتجاوز إلى جانب مفردات لانهائية فى تأكيد استمرارية غير منقطعة لحياة كائن نبيه الصعيدي الذى يحيا رغم كل ما يمكن إحصاؤه من منغصات أو «مخلوقات تملأ الفراش». إلا أنه ينبغي الإشارة إلى أن بعض قصصه قد جاءت على نحو أكثر ألفة ووضوحا مثل قصة «الذى يجمع العلب الفارغة».

ونحن لا نستطيع أن نعتبر أن قصص نبيه الصعيدي تحتوى على عقدة من نوع معين، فالتتابع الزمني للحدث لا يربط بينه معنى السببية - بالمنطق المعروف - فى أغلب الأحوال كما أوضحت قبل قليل. كما أن الصراع وإن كان متضمنا على نحو أو آخر فى طيات قصصه، حيث يدور بين الانسان ووضعيته التعيسة، إلا أن هذا الحكم هو مجرد استخلاص، وليس تعبيرا عن عناصر صراعية محددة الملامح والحدود، إن الصراع - بهذه الصفة - غالبا ما يدور بمعناه الواسع لا المحدد، فى هذا

الإطار، النفسى المحتج المتاع لدى البطل. وربما نستطيع أن نستثنى من ذلك بعض القصص مثل قصة «حديث عن تل القابل» التى يبدو عنصر الصراع فيها أكثر وضوحا، وإن كانت الاستطرادات التخيلية والارتدادات النفسية والتفاصيل تكاد تستأثر بالقدر الأكبر من الأهمية.

ويطل قصص نبيه الصعدي فى هذه المجموعة غالبا ما ينتهى إلى الطبقات والفئات الكادحة الفقيرة والشعبية، وهو بطل لا يحمل وجهة نظر محددة فى الحياة، كما أننا لا نعرف من ملامحه الخارجية إلا النذر اليسير، أما عن حياته الروحية فإن أغلب القصص تكاد تكون مونولوجا داخليا، فساحة الخيال والهموم النفسية التى تفرزها استطرادات البناء تكاد تكون هى العنصر الأكثر إلحاحا فى المجموعة. لذلك فإن الشخصيات غالبا ما تبدو غائمة الملامح منطوية، تكاد القصة تشي بأن الحدث إنما يدور فى داخلها وليس خارجها، ولعل هذا الفهم يبرر الاختصارات الصياغية والسرد المبتسر الذى يسوقه الكاتب، مثل أن يقول فى قصة «الشريحة». «تتلخص الحكاية... شكرا فأنا لا أدخن.. لم أكن قد عرفتهم حتى هذا الوقت بصورة كافية. ولكن أليس هذا محتمل الحدوث بين حين وآخر...» ص

٢٢. فهذا الحديث الذى يدور على لسان بطل القصة لا يعنى إلا أن هذا البطل غير معتن بدرجة كافية بأن يواصل قص حكايته، إنه يلخصها إلى الحد الذى تبدو فيه منظومة شفرية لا يملك مفتاحها إلا هو، ولذلك فهو بطل مغلق يعانى حالته الخاصة دون حاجة إلى إشراك الآخرين . وفى اللحظة التى يحتك فيها بالعالم الخارجى تبدأ معاناته القاتلة، ولأنه لا يمتلك القدرة على مواصلة الصراع، فإنه غالبا ما يرتد إلى ذاته مرة أخرى ليغور فى أعماق عالمه الآخر الزاخر بشتى ألوان التهويمات. وربما كان النموذج الأبرز لذلك بطل قصة «حديث عن تل القابل»، حيث نستطيع أن نفهم أن البطل الذى يركب دابته ويذهب إلى بيت أقاربه للمطالبة بميراث أمه الضئيل الذى اغتصبوه، يواجه بالإهمال وربما التهديد بالقتل، وحينئذ يغوص داخل نفسه لتتم مطاردة كابوسية تتهدل فيها أعاؤه.. وما أشبه، حينئذ يقفل راجعا حيث يواصل نفس التصورات، إلى أن نجده فى النهاية وقد «أخذ يدخن بين مستويات الكثرة وطيور المنازل المجاورة وهى تنقر الأرض» ص ٨٠.

وطواف بطل «تل القابل» (كثيرا ما نقابل اسم طواف فى المجموعة) الريفى الأمى يشترك مع بطل «الشريحة» - الذى



يبدو أنه مثقف ويستمتع إلى موسيقى هايدن - في أنهما مع الباقيين يخرجون في نهاية الحدث وقد اعتراهم هدوء لا مبال ينم عن الاقرار أو التوقع المسبق للنتيجة، أو الضجر من الموضوع برمته، (وقد أوردت بعض النهايات في سياق ما سبق يمكن استخدامها للتدليل على ذلك دون حاجة للتكرار).

إنه بطل مهزوم مغترب يعاني الوحدة والضجر، ليس لأي شيء سوى لأن القبح والبشاعة يحاصرانه من كل الجوانب، ولأنه بطل غير إيجابي فإنه لا يمتلك إلا أن يلقى بالأمر من وراء ظهره خالصا إلى تأمله الساذج الذي يشي بتشويهه وتشويهه، بما يذكرنا بأبطال موجة كتاب العبث والوجوديين مثل كامو وجويس وكافكا والكتاب النفسيين. ونذكر بشكل خاص بطل رواية «الغريب» لكامو وأبطال «المسخ» و«مستعمرة العقاب» لكافكا.

إن هذه الطريقة في بناء الحدث والشخصية، تتكامل مع الاهتمام الخاص الذي يوليه نبيه الصعيدي «المكان» وتكويناته وعناصره ومحتوياته، وغالبا ما يكون هذا المكان سطح إحدى العمارات القديمة أو إحدى المدن الريفية ذات الأزقة المتربة.. الخ، فيعكس فقر المكان أو جهامته ظلالا ذات أهمية كبيرة في

إكمال اللوحة التي تتفرد بها المجموعة.

تتنمى هذه المجموعة إلى ذلك التيار العريض الذى يمكن أن يجمع السرياليين والوجوديين وكتاب الرواية الجديدة، إلا أنه من الجدير بالتأكيد أن هذه المجموعة لم تتناس بينتها المحلية، وأن أبطالها - وإن كانوا يحملون خصوصية تميزهم عن البشر العاديين - ينتمون إلى هذا المجتمع وطبقاته وفئاته ومشاكله وتراثه القيمي والأخلاقي (فى الأعم الأغلب وباستثناءات قليلة). وبعد .. فنبه الصعدي قد لا يبدو كاتباً جماهيرياً بمجموعته تلك لما سبق ذكره من خصوصية فى المضمون والشكل واللغة (تستحق اللغة اهتماماً أكبر من مجرد الذكر هنا، ولكن لضيق المجال)، وصعوبة فى إدراك مرامى الكاتب نظراً للتركيبية الشديدة لبنائه القصص. ولكن لابد أن نقر بأننا أمام كاتب متميز متفرد، يستحق أن يقرأ بعناية لاكتشاف مفردات عالمه المثير والغنى والదال - رغم ضبابيته بصورة أكثر نفاذاً .

## أدب المقاومة - أدب الحرب دراسة في روايات محمد الراوى وسناء فرج

أرى أنه من الأفضل إطلاق مصطلح «أدب الحرب» على هذه الأعمال بدلاً من مصطلح «أدب المقاومة» لأن فعل المقاومة ليس قائماً بالمعنى الذى يمكن أن يمثل بنية مركزية يقوم عليها الكيان الروائى، بقدر ما هو قائم كعرض لمعاناة الإنسان فى حالة الحرب . أما العنصر الأكثر بروزاً، فهو الحرب كحالة واقعية وكجو مليئة يكتنف الأعمال الروائية ويخلق معاناة أبطالها ويصوغ مصائرهم.

اللهم إلا إذا كانت المقاومة هنا تؤخذ بمعنى «الصراع» الذى يقوم عليه مجمل الأدب الإنسانى، كما يقول د. غالى شكرى. فالأدب عنده هو فى حد ذاته «نشاط إنسانى يقاوم عوامل الضعف والخور التى قد تلم بالنفس البشرية فى لحظات الانكسار. فليس هناك عمل أدبى جاد فى تاريخ الإنسان القديم والحديث يمكن أن يخلو من هذه السمة البارزة وهى «المقاومة»، لأن هذا العمل يفقد عنصراً خطيراً من مكونات وجوده، إذا خلا

- من أحد وجوهه - من فكرة الصراع بين الإنسان والكون<sup>(١)</sup> وعلى هذا فإن غالى شكري يدخل «أسطورة سيزيف» الاغريقية، كنموذج لمجمل الأدب الإغريقى القديم، فى نطاق أدب المقاومة، جنباً إلى جنب مع رواية «العجوز والبحر» لإرنست همنجواى، كنموذج للأدب الحديث. على الرغم من أن كليهما لم يحتو على كلمة واحدة عن الحرب. والفارق الوحيد بينهما، فى رأيه، أن همنجواى (ومن ثم الأدب الحديث) لا يجعل من الصراع الإنسانى قدراً غيبياً أو عقاباً من الآلهة، وإنما يراه جزءاً لا يتجزأ من طبيعة العلاقة الدينامية بين الإنسان والكون<sup>(٢)</sup>.

إذا كان الأمر كذلك فإننى أتساءل عن جدوى تخصيص نوع من الأدب تحت عنوان «أدب المقاومة» إن القضية فى رأىى ينبغى أن يتم تناولها على أساس مرتكزها الحدثى المباشر. فإذا كان الحدث يقوم على بنية المقاومة كفعل إنسانى يحمل ملامحه السياسة والوطنية المباشرة فإنه من الممكن حينئذ إطلاق تسمية «أدب المقاومة» عليه، ومن ثم نستطيع أن ندرج أعمالاً مثل رواية «الوضع الإنسانى» لأندريه مالرو «وأقول القمر» لجون شتاينبك «ومصير إنسان» لميخائيل شولوخوف، «وصمت البحر» لفيركور، و«جسر على نهر درينا» لإيفو أندرتش، «وستة أيام» لحليم بركات و«قصة حب» ليوسف إدريس، وفى «بيتنا رجل» لإحسان عبد القدوس.. إلخ، ندرجهم فى نطاق هذا النوع من الأدب.

وإذا كانت كل هذه الأعمال تتخذ من الحرب موضوعاً وخلفية  
وعامل تحريك لنوازع أفرادها وعنصرأ يصوغ مصائر أبطالها،  
فإن هناك هذه الأعمال التي اتخذت من الحرب موضوعاً لها  
دون أن يكون من الصائب إدراجها تحت هذه التسمية، فالحرب  
عندها مجرد موضوع، بينما المقاومة، كتيمة (وهي بالتأكيد  
مرتبطة بالحرب)، غير موجودة، مثل رواية «لمن يقرع الجرس»  
(لمن تدق الأجراس) و«وداعاً أيها السلاح» لهمانجواي و«الدون  
الهادي» لشولوخوف و«دكتور جيفاجو» لبوريس باستيرناك،  
«رجال في الشمس» لغسان كنفاني.

فما الفارق بين كلا النوعين؟ خاصة، أنهما ينتميان معاً إلى  
موضوع الحرب كأرضية حديثة. الفارق في رأيي يكمن في  
منطقة علاقة الإنسان بهذه الحرب من حيث كونه فاعلاً أو مفعولاً  
به. فإذا كان فاعلاً، أي مكافحاً ومناضلاً على نحو إيجابي في  
مواجهة غاز معين، فإن الأدب الذي يصور ذلك يمكن أن يطلق  
عليه أدب مقاومة، أما إذا كان مفعولاً به، بمعنى أن علاقته  
بالحرب سلبية، وقد وقع ضحية لها وتقرر مصيره بواسطة،  
فإننا لا نستطيع أن نقول إن الأدب الذي يصور ذلك «أدب  
مقاومة» بل الأصوب أن نطلق عليه «أدب الحرب». وعامة فإنني  
أرى أنه من الأفضل استخدام مصطلح «أدب الحرب» في كل  
الأحوال، لأنه أعم وأشمل وأكثر تحديداً، ويمكنه أن يختوي

كثيراً من التحولات والتجاوزات الانسانية والحديثة من مقاومة ومعاناة على حد سواء.

وعلى الرغم من أن هذه التسمية الأخيرة ذات طابع مضموني واضح. بمعنى أنها تركز على تحديد (موضوع) المعالجة الأدبية دون (تقنياتها) إلا أن قيمة وفعالية المصطلح، من الناحية المجردة، تكمن في رأيي في قدرته على أن يكون عامل تحديد وتصنيف جامع، بغية الوصول إلى العناصر المشتركة للنموذج أو الشكل الأدبي المحدد، وإمكانية المقارنة بينه وباقي النماذج أو الطرائق الإبداعية الأخرى، وهو ما يتيح قدرة أكبر على الدرس والوعى الأدبيين على نحو أكثر علمية وأكثر دقة.

ولست أشك في أن أدب الحرب يحمل من السمات الأسلوبية والتشكيلية والدلالات المعنوية والفلسفية ما يمكن أن يجعله يمثل منحى أدبيا (وليس نوعاً) على قدر من الاستقلال والتميز والتحدد.

وأول هذه السمات، كما أتصورها : - رصد حقيقة الذات الإنسانية في وضعها العاري غير القابل للتزييف أو التقنع، عند مواجهتها للحظة خطر فارقة ومصيرية مثل وضع الحرب وهو ما يتيح للأديب إمكانية أن يضع يده على التحولات والتبدلات الدرامية لشخصياته أثناء الحدث وبين أتونه، وأن يرصد التباين الشديد بين هذه الشخصيات وبعضها البعض، كنماذج بالغة

الخصوصية، فى ضوء الحدث العام.

أما ثانى هذه السمات : فهو تأمل معنى الوجود الإنسانى، وكيف يتحدد مصير الإنسان، خاصة أن الحرب تمثل عنصراً فاعلاً بالغ التأثير يقبع خارج الذات الإنسانية ويؤثر فيها على نحو مصيرى. فهى (أى الحرب)، من هذه الزاوية، تحيل إلى مفهوم القدر أو القوى الميتافيزيقية عند الكلاسيكيين. وفى ضوء استجابة الإنسان لتحدياتها تتحدد وتتعدل ، بل تتحول رؤيته الفلسفية وموقفه الوجودى من العالم.

أما ثالث هذه السمات : فهو إبراز الروح الوطنية والانسانية، بغية الوصول إلى عناصر التحريك المعنوى (وهى عناصر بالغة الأهمية فى تشكيل السلوك الإنسانى أثناء الحرب).

وأخيراً فإنه يقوم على تسجيل لحظة تاريخية ساهمت بعنف فى إعادة تشكيل معانى الحياة والوطن والإنسان.

وليس من شك فى أن هذه السمات تقوم على جوهر بنائى محدد الملامح يرتكز على ثنائية الخير والشر، المعتدى والمعتدى عليه، الصواب والخطأ، الولاء والخيانة الخ. إن هذه الثنائيات الواضحة الناصعة، وهذا التحدد العميق للمعسكرات والقوى هو ما يمكن أن يوجد عناصر تشابه بين الرواية التى تعالج تيمة أدب الحرب وبين الملحمة<sup>(٣)</sup>. خاصة وأن كليهما يتيح الفرصة، أو هو يقوم تحديداً، على إبراز عناصر البطولة والمعاناة الإنسانية

معاً. وهو ما يعمل من زاوية أخرى على بروز الروح الإنشادية التعبوية والتأملية في نفس الوقت. وربما لذلك كان الشعر هو لغة الملحمة، وكان النثر الأقرب إلى الشعر هو لغة رواية الحرب، كما سيتضح.

ولعل ذلك هو ما جعل الضمير المستخدم في الأعمال التي نتناولها الآن بالتحليل (ماعدًا رواية «معسكر ٧» لـ محمد عطا) هو الضمير الأول (أنا). وهو الضمير الذي ينتج، على نحو أفضل الانتقال من رصد الحدث الخارجى إلى الأثر النفسى أو الشعورى وتحولات الذات الباطنية للشخصية الساردة<sup>(٤)</sup> حيث تحتل الذات الساردة مركز التبيين focalisation الرئيسى. وهو ما ينقلها، حسب كاتة همبرجر، من مجال القص إلى مجال الشعر<sup>(٥)</sup>.

وسوف أحاول فى السطور التالية مناقشة روايتى محمد الراوى «الرجل والموت» و«عبر الليل نحو النهار»، ورواية سناء فرج «صباح فى المخيم»، متعرضاً لرواية محمد عطا «معسكر ٧» ورواية على المنجى «السيف والتابوت» فى ضوء السمات السابق ذكرها. محاولاً رصد أثر الحرب على الإنسان ورويته لعالم، وكذلك رصد الرؤية السردية وأثرها فى توجيه الخطاب الروائى وجهته الفنية الدالة.



(١)

تمثل الحرب كحدث خارجي منعطفاً رئيسياً وفارقاً جوهرياً في حياة بطلة رواية «صباح في المخيم» لسناء فرج. فهي التي نقلتها من منطقة الحياة العادية الطبيعية إلى منطقة التشرد المتمزج بالمهانة، المتمثلة أساساً في تعرضها للاغتصاب، وهو ما تترتب عليه وضعية الأزمة التي تكتنفها بالكامل. ومنذ البداية نلاحظ أن الرواية تتحرك في إطار الذاكرة، وهو الإطار الذي يفضي في مرحلة لاحقة إلى الارتباط بالزمن الواقعي الحاضر، بعد أن يكون قد أنجز مهمته في الربط بين ما كان وما أصبح. حيث يقوم التذكر، كتقنية سردية، بإتاحة الفرصة للولوج إلى العالم الداخلي، الذي هو بدوره متماس مع العالم الخارجي، بل ونتاج عنه، ومن ثم، يكون الالتحام معه في نهاية الرواية أمراً قد تحقق بقدر كبير من الاتساق. تبدأ الرواية بعبارة: «انفتح أمامها باب الذكريات، حاولت أن تغلقه لكنها لم تستطع، تراجعت بجسدها داخل فراغ خيمتها الضيق». (صفحة ٧). حيث تفتح أمامنا هذه العبارة بدورها باباً على البناء الفني الذي اختارته الكاتبة. حيث يقوم هذا البناء على مستويات ثلاثة متناقضة ينفي أحدها الآخر ويقوم على أنقاضه: المستوى الأول هو حياة الرخاء والدعة في السويس، في مرحلة ما قبل العدوان. أما المستوى الثاني، فهو مرحلة العدوان والتهجير والشتات،

وأثناءه يتم الاغتصاب ومن ثم الإحساس المهيم بالذل. ثم يأتي المستوى الثالث وهو العودة حيث يتم الخلاص من كل المهانة السابقة. وبين هذه المستويات يوجد ذلك الجدار المستحيل الذى ما كان لها أن تتصور إمكانية تحطيمه والولوج منه إلا فى عالم الذاكرة فحسب. وهو ما يؤدى فى المنتهى إلى أن تصبح عودتها إلى السويس ومعها حشود التحرير أمراً فى حكم المعجزة، خاصة: أنه قد تم بغير اتفاق بين «صباح» وهذه الحشود. وهو الأمر الذى يوحى بأن (صباح) هنا ليست مجرد كيان إنسانى عادى، رغم اكتمال مقوماتها كشخصية روائية نموذجية تمتلك ملامحها الفسيولوجية الخارجية المحددة وعالمها الداخلى الخاص، ووسطها المجتمعى الذى تتحرك فى إطاره. إن (صباح) هنا، كما يوحى اسمها، هى الأمل الذى حاول البعض (العدو الخارجى) قتله وتشريده مرة، وحاول البعض الآخر (قوى الاستغلال والقمع الداخلية) إذلاله وإهانته مرة أخرى.

ومن هنا نجد أنفسنا أمام رواية على قدر من الغنى الداللى، التى تتعدد مستويات دلالتها إلى حد بعيد. إن العبارة التى بدأت بها الرواية، والتى ذكرتها قبل قليل «انفتح أمامها باب الذكريات» لتقول لنا بوضوح إن العمل ينطلق من حالة واقعية معاشة قوامها التشرد والذل الذى تمثله وضعية المخيم المقفر الذى يحاول أهله رغم كل شئ صنع البهجة والحياة فيه. ينطلق

من هذه الحالة إلى محاولة تأمل واستعادة ما حدث، عن طريق الذاكرة وهي حيلة فنية أتاحت الإطلال على بانوراما دورة حياة كاملة عبر المستويات الثلاثة التي ذكرتها. غير أنها كذلك أتاحت الإطلال على العالم الداخلي الغني الذي أنتجته تلك الوضعية الاستثنائية. وهو ما أنتج، بدوره تلك البنية اللغوية التي تقوم على المونولوج الأقرب إلى لغة الشعر، المحملة بالمجاز وروح الإنشاد، وبالدفقات الشعرية القوية والنزوع نحو التأمل وصياغة الحدث الواقعي في إطار الأثر النفسي، العاطفي الناتج عنه. كأن تقول : «أه يا أبى الذى هجرنى طويلا، كيف استحضرك الآن ؟ كيف تطلب منى أن أذكرك؟ أذكرك باسم (بابا) فكم أوحشنى هذا النداء، أعرف نطقه وارتباطه بى، ولغته، ولكن الآن كثيرا ما يفلت منى كما يفلت رباط حذائك من ثقبه فيتدلى ويتذبذب بينما أنت تنتقل بقدميك» ص ١٩.

إن هذا المونولوج ليعكس بوضوح الإطار الذى يدور فيه الحدث. فالقضية هنا لم تعد الحرب، كحدث واقعي مباشر، بل أصبحت نواتج هذا الحدث وتداعياته النفسية والشعورية. يساعد فى ذلك أنه يركز على أساس حدثى بالغ القوة والمصيرية، ألا وهو فقد الأب، ثم يتدعم بعد ذلك بفقد البكارة ثم فقد الأرض والحياة فى المخيم. وهو ما يتيح المجال بقوة لظهور هذه التدفقات العاطفية وهذه الروح الغنائية الأسبانية.

إن قولها : «أه يا أبى الذى هجرنى طويلاً» المفارق للحالة الواقعية، من حيث إنه يسند الفاعلية للأب، رغم كونه مفعولاً به، فهو قد قتل أو استشهد أثناء القصف، ليوحى من الوجهة الدلالية، بإحساسها المفعم باليتم والإحساس بالفقد، فهى المفعول به الحقيقى وهى الذى يعانى من جراء كل ذلك. فالأب قد ذهب واستراح، ولم يبق لها إلا أن تذكره. حتى هذا التذكر أصبح صعباً من طول الشقاء والاغراق فى المعاناة التى سببها الفقد، وهو ما يجعل اسم بابا يقلت من ذاكرتها بسهولة، لا تقل فى سهولتها عن انفلات رباط حذائه من ثقبه. وإن كنت أجد فى هذا التشبيه قدراً من عدم الاحكام الذى قد يضر بالمرمى المعنوى الذى حاولت أن تبثه. فرغم أن يشى بمعاناة هذا الوالد كعامل كادح، لا يهتم بتأنيقه، إلا أنه قد أساء (أى التشبيه) إلى هذا المعنى الجليل بارتباطه بمشبه به ليس على نفس القدر من الجلال.

أتاحت كذلك هذه الروح الغنائية القائمة على التذكر والمونولوج استخدام تقنية تيار الوعى، الذى يقوم على تدفق المعانى بارتباطها اللفظى المباشر، وهو ما يسمى بالتداعى الحر، غير أن هذه التقنية رغم أنها نجحت إلى حد بعيد فى نقل الحدث إلى منطقة الشعور والعاطفة والاعتمالات النفسية، إلا أنها تعد منزلقاً حقيقياً، عندما لا يتم التعامل معها بوعى

وإحكام. فيؤدى الاسترسال والاستسلام لغوايتها، إلى نوع من  
الثرثرة غير الدالة. فى هذه العبارة الأخيرة تحديدا يجرها ذكر  
الحذاء إلى ذكر الأقدام التى تضع فى الطرقات «ومسح الحذاء»  
فى أجولة الدقيق الفارغة، وعندما يخلعه ويضعه فى المكان  
المعتاد، «فى الحجرة المغلقة النافذة تحت سرير الاعمدة  
النحاسية». ومع ذكر السرير تبدأ مرحلة أخرى من التداعى فيتم  
ذكر وضع الجماع مع الأم فوق هذا السرير.. الخ (ص ١٩).  
ونلاحظ أن هذا المقطع التذكري قد بدأ باستغراب نطق لفظ  
(بابا) بعد أن بعدت بينهم شقة الفراق. هكذا أفضت العبارة إلى  
سياحة تراكمية، غير موظفة سببها عدم التحكم فى تقنية  
التداعى.

إن السرد بضمير المتكلم هنا لا يتم على أساس (أنا)  
الشاهد الذى يرصد ما يحدث دون مشاركة منه، بل يتم حسب  
(الأنا) المشارك، أو أنا البطل إذا استخدمنا تعبير نورمان فريد  
مان<sup>(١)</sup>. فالسارد هنا حاضر كشخصية أساسية فى العمل، بل  
هو البطل الذى يحكى حكايته، وهو الأمر الذى يجعلنا كقراء لا  
ندرك المتن الحكائى إلا من خلال إدراك السرد، وهو الأمر الذى  
يحاصر الرؤية السردية بوعى السارد المحدد بالسلمات العقلية  
والفكرية والسلمات الخاصة بتجربة الشخصية الساردة.  
وهذا الأمر يحيل بصورة مباشرة إلى أن يصبح نمط الرؤية

السردية (كما سنجد أيضا في روايتي محمد الراوي) المستخدم هنا، وهو ما يسميه تودوروف «بالرؤية المرافقة» Vision-avec وهي رؤية سردية كثيرة الاستخدام، خصوصاً في الموجة الجديدة للكتابة الروائية، حيث يتم عرض العالم التخيلى من منظور ذاتي لشخصية روائية بعينها، دون أن يكون لهذا العالم التخيلى وجود موضوعى محايد خارج وعيها، وهو الأمر الذى تسميه الناقدة البلجيكية فرانسواز فان Francoise van الفينومينولوجية أو الظاهرة. <sup>(٧)</sup>realisme phenoménologique . حيث إنه على الرغم من تطابق شخصية السارد مع الشخصية الروائية إلا أن ذلك لا يؤثر على العمل الروائى بتحويله إلى سيرة ذاتية، لأن ذلك متوقف أساساً على نوعية التعاقد المبرم بين الكاتبة والقارئ، أهو تعاقد سيرو ذاتى أم روائى حسبما يشير لذلك فيليب لوجون ph. lejeune . ولا علاقة لهذا المستوى إطلاقاً بنوعية الضمير المستخدم فى السرد، وهكذا يمكن أن يتحول الحكى بعد ذلك إلى ضمير الغائب دون أن يفقد القارئ الانطباع السابق المتعلق بكون الراوى شخصية مشاركة فى الرواية. ويمثل تودوروف لهذه الرواية بالمعادلة: «سارد - شخصية»<sup>(٨)</sup>. كدليل على التساوى الحاصل فيها من حيث المعرفة بين السارد والشخصية على عكس «الرؤية من الخلف» vision par derriere المستخدمة فى الروايات الكلاسيكية كما لدى بلزاك أو فلوبيير.

وهى كذلك غير الرؤية من الخارج vision du dehors ، وفيها يكون السارد أقل معرفة من أى شخصية وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك إلى ما هو بعد كالحديث عن وعى الشخصيات مثلاً.

## (٢)

على منحنى مغاير نسبياً لذلك جاءت روايتا محمد الراوى : «عبر الليل نحو النهار» و«الرجل والموت»، حيث سيطرة تيمة يغلب عليها التأمل الوجودى فى قضايا الموت والإنسان فى ضوء «الحرب» كعامل أساسى يدير من حوله وبواسطته حركة شخصياته، ولعل هذا يبدو بوضوح أنصع فى رواية «الرجل والموت»، حيث تصبح علاقة الإنسان بالموت حميمة إلى الحد الذى يصبح تلقيه أمراً طبيعياً ويومياً مما يؤدى الى أن يألفه وربما يصبح هو الحقيقة الوحيدة الماثلة، حيث ينقطع الخيط الفاصل بين المعقول واللامعقول، بين العقل والجنون، حتى أنه فى نهاية الرواية يجعل بطله يتعامل مع إحدى الجثث باعتبارها كياناً يمكن ترويضه وتعليمه: «ها أنت تحاولين أفعلى مثلى إنى الآن أرفع ذراعى إلى أعلى، صارت الآن فى وضع أفقى، ليس تماماً، ولكنها فى وضع أفقى، قليل من القوة يا جثة. هاهى ترتفع، رائع رائع إبقئها هكذا تبدو ذراعك وكأنتك تلوحين

لشخص ما، أم هي تحية من أجلي..» الخ ص ٦٢.

إن هذا منحى فى تناول قضية الحرب يحمل إدانة حقيقية لها كفعل غير إنسانى، قادر على تشويه البشر وقهر أرواحهم مما يحيل من بقى على قيد الحياة منهم إلى أحياء أموات، إنها عنده نوع من قتل معنى الحياة فى نفوسهم. حتى أنه فى نهاية رواية «عبر الليل نحو النهار» يتحول كل شىء إلى طلاقات مدافع وانفجارات ويصبح الالتقاء مع إنسان، أى إنسان هو الهدف والغاية، بعد أن سيطر الموت، والانفجارات وطلقات المدافع على كل شىء فى رواية عبر الليل نحو النهار نلمس فى العنوان تناسلاً واضحاً مع مسرحية يوجين أونيل «رحلة النهار الطويلة خلال الليل» (كتبت عام ١٩٤٠)<sup>(٩)</sup>. وتشابهاً واضحاً بين مضمون كلا العملين، من حيث إن مسرحية أونيل تقوم على حكاية البطل الذى ينبش فى ماضيه متعرضاً لعلاقته بأقرب الناس إليه، أبيه وأمه وأخوته، وكذلك فإن رواية «عبر الليل نحو النهار» تعالج نفس الموضوع تقريباً من حيث الوجه الاعترافى الذى يمارسه البطل المحكى عنه فى مذكراته. رغم هذا التشابه الواضح بين كل من العملين فإننا نلاحظ فى رواية محمد الراوى تعاملًا بالغ الخصوصية والحيوية مع تيمة الإنسان والحرب.

يقوم بناء الرواية على بعدين أساسيين: الأول هو الحاضر المعاش فى الزمن الروائى، والثانى هو التسجيلى المدون فى



مذكرات الشاب القتل. وعبر تعشيق هذين المستويين وتقاطعهما على طريقة الكولاج نتصور في البداية أن الأمر يدور حول قيام أحد الأشخاص بالبحث والتقصي لأثار صديقه القتل، عن طريق استدلاله بمذكراته التي تركها والتي دون فيها يومياته مع الحرب وعلاقته الغرامية بعاملة الفندق بالمدينة. بيد أننا في النهاية نلاحظ تطابقاً واضحاً بين الحدث الواقعي وقطعة المذكرات التي يتم الاسترشاد بها، حتى أنه يمكن القول بأن الشخصين واحد في النهاية، خاصة أنه لا توجد أسماء على الإطلاق في الرواية. وبذلك يحق لنا أن نعتبر الشخص الذي تتحرك ليست شخصاً معيناً من لحم ودم، وإنما هي نماذج كلية تدل على مجمل النوع الإنساني في انعكاسات الحرب عليه واستجاباته لها. ومن هنا يمكن أن يتحقق هذا التطابق بين الشخصين : المحكى عنه، والذي يحكى الحدث ويقوم بالبحث عن الأول. يتبدى ذلك بوضوح في نهاية الرواية حيث يدل عليه هذا الجزء الأخير الذي سأنقله رغم طوله:

«سمعت وقع أقدام على السلالم الخشبية، كان الوقع خفيفاً بطيئاً. انتظرت حتى سمعت دقا هينا على الباب. فتحت. رأيته تقف أمامي بجسدها النحيل وصدرها الممتلئ دامعة العينين، تحمل في يدها حقيبة ملابس، أفسحت لها، دخلت، أغلقت الباب».

هذا هو الجزء الواقعي الحى فى الرواية، أما الجزء الآخر المجتزأ من المذكرات، ويميزه الكاتب بوضعه بين قوسين، والذي يلى الجزء السابق مباشرة ويمثل نهاية الرواية، فهو كما يلى :

«هذه الأصوات، تلك الأصوات: إنك لا تخترعها. أنت تسمعها. لا تستطيع إلا أن تسمعها . إنها ليست أوهاماً. إنها أوهام. إذن لماذا تسمعها بأذنك؟ ولماذا تترقبها إذا غابت عنك؟ لا تهتم. لا تركّز سمعك لالتقاط الأصوات إنها تصدر من النوافذ المخلوعة والأبواب المكسورة والجدران المحطمة، إن الهواء يعبث بتلك الأشياء فتصدر الأصوات، حتى الأحجار التى تسمعها تتدحرج فوق الطريق أو ساقطة من فوق هى... أسمع وقع أقدام. لا إنه دق على الباب. قم. إن الباب يهتز. أنك إذا فتحت هذه المرة فسوف تجدها سوف تجد أى إنسان.. أى إنسان» ص ٨٠.

إن التوازى القائم هنا بين عناصر المشهدين يقول إننا أمام مشهد واحد يدور على مستويين ومن زاويتي رؤية مختلفتين غير أنه مشهد واحد من حيث اتفاق عناصر الرؤيتين ودلالتهما الكلية. فوقع الأقدام يتوازى مع الأصوات التى تصبح بعد قليل وقع أقدام فى الجزء المذكور من المذكرات، كما أن الفتاة التى تحضر فعلياً فى المشهد الأول يتمنى صاحب المذكرات أن تحضر فى المشهد الثانى، بل إنه يتمنى أن يجد أى إنسان، تماماً كصاحب المشهد الأول أو الراوى. ومن ثم يتحد

الشخصان، فيصبح الأول الذى يبحث عن الثانى كأنما يبحث عن نفسه فى الحقيقة. ومن هنا نصل إلى نفس النتيجة التى وصلنا إليها فى رواية «الرجل والموت» حيث يتلاشى الخيط الواصل بين الواقع ، والفانتازيا، بين العقل والجنون. حيث يكتنف الجميع جو الحرب العيشى الذى تتعامل قذائفه بصورة عشوائية تبدو من فرط مأساويتها هائلة ومازحة. فتتبدل معانى الأشياء ودلالاتها بأخرى مغايرات تماماً.

إننا فى عملى محمد الراوى نلاحظ تعقيداً بنائياً كبيراً وتناولاً عميقاً لقضية الإنسان والحرب بعيداً عن المشاهد التسجيلية التى يمكن أن نجدها بكثرة فى رواية «صباح فى المخيم» لسناء فرج أو النزعة الأخلاقية الوعظية أو التهكمية الكوميديّة التى يمكن أن نلاحظها فى رواية معكسر ٧ لمحمد عطا، أو الفانتازيا الطفولية كما فى رواية «السيف والتابوت» لعلى المنجى. بل نلاحظ نزوعاً نحو محاولة فلسفة هذه العلاقة وتجديرها وطرحها من زاوية وجودية ملؤها التساؤل حول معنى الوجود ومعنى الإنسان ومعنى الحياة والموت.

إن الموت عند محمد الراوى يختلط بالحياة حتى لكأنه خلال الحرب يصبح الحياة ذاتها. يساعد على ذلك أنه يستخدم ضمير المتكلم، شأنه شأن سناء فرج، بيد أن هذا الضمير عنده لا يحيل إلى نزعة اعترافية غنائية مونولوجية كما نرى فى رواية

«صباح في المخيم» ولكنه يحيل إلى منحى تأملى قد لا يصرح به مباشرة، أى أنه لا يتساءل نصياً عن معنى الحياة والموت، لكنه يطرح ذلك من خلال حدث على قدر من التعقيد والتداخل عن طريق السارد الحاضر كشخصية مشاركة في العمل. غير أن السارد هنا لا يحكى حكايته حسب نموذج جيرار جينيت الذى جاءت على أساسه رواية سناء فرج، ولكن يمكن القول إنه «الأنا الشاهد» و«الأنا البطل» حيث يجتمع هنا العنصران المنفصلان حسيماً جاء في نموذج نورمان فريدمان، الذى قسم السرد بضمير المتكلم إلى عنصرين :

١ - أنا الشاهد .

٢ - أنا البطل أو الشخصية الرئيسية.

إنه هنا الاثنان معا في تركيبة فريدة وجديدة حقاً.

غير أننا لازلنا في إطار الرؤية المرافقة: التى جاءت على أساسها رواية سناء فرج كروية سردية، حيث يمكن لضمير المتكلم أن يتحول ليصبح ضمير الغائب بسهولة، بل إننا في رواية «عبر الليل نحو النهار» قد لاحظنا أنه يتكلم عن الآخر بضمير الغائب بينما هو فى الحقيقة يتكلم عن نفسه.

إلا أن الروائيتين تتفقان فى أنهما يقومان على ما يسميه جيرار جينيت بالتبئير الداخلى الثابت *recita focalisation interne* fixe<sup>(١٠)</sup>، الذى يعرض كل شئ من خلال وعى شخصية واحدة،

مما يؤدي حتماً إلى تضيق مجال الرؤية، وحصرها في شخصية بعينها، لدرجة تصبح معها الشخصيات الأخرى مسطحة ما دامت لا تدرك إلا من خلال عيون الشخصية التي يقع عليها التبثير. وهذا النوع يختلف عن «التبثير الداخلي المتنوع»، الذي يمكن أن نجده في رواية «مدام بوفاري» لفلوبير وفي أعمال نجيب محفوظ (عدا ميرامار) ، التي تنتمي لنوع آخر من التبثير يسمى «بالتبثير الداخلي المتعدد».

غير أنني في النهاية لابد أن أسجل أنني قد قابلت أعمالاً روائية على قدر عال من الصدق والروعة، سواء تلك التي ناقشتها أو التي لم أستطع لضيق الوقت أن أعطيها حقها، خاصة الرواية الجميلة لعلى المنجي «السيف والتابوت».

## الهوامش

- ١ - د. غالى شكرى، أدب المقاومة، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٠، ص ٧.
- ٢ - نفسه، ص ٦.
- ٣ - جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد الكاظم، بغداد، ١٩٨٦، ط ٣، ص ٣٧٣.
- ٤ - د. بوطيب عبد العالى، مفهوم الرؤية السردية فى الخطاب الروائى، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد ٤، ١٩٩٣، ص ٣٩.
- ٥ - انظر : رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت، ١٩٨٧، ص ٣٧٧.
- ٦ - انظر : سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء، ١٩٨٩، ص ٢٩٦ وما بعدها.
- ٧ - بوطيب عبد العالى، المرجع السابق، ص ٤١.
- ٨ - نفسه، ص ٤١.
- ٩ - يوجين أونيل، رحلة النهار الطويلة خلال الليل (مسرحية)، ترجمة عامر الزهير، وزارة الاعلام، الكويت، مايو ١٩٨٧.
- ١٠ - سعيد يقطين، مرجع سابق، ص ١٢٩.

## المحتويات

..... المقدمة	-
..... المكان الرمز والزمان التحول	-
..... بانوراما الحلم والهزيمة	-
..... الحرية والجنون	-
..... بنية القص بين السرد التقليدي والسرد الحدائى ..	-
..... تجربة الحياة ومأزق الإنسان	-
..... غياب الحدث وحضور الذاكرة	-
..... بكائية للقسوة .. ترنيمة للحياة	-
..... رؤية النفس ورؤية العالم	-
..... جدل الارتباط والانفصال فى رواية الشمنندورة ....	-
..... روح الانسان وروح المكان	-
..... رواية نقيق الضفدع لصلاح والى	-
..... حلم الخلاص، مجموعة وجيه عبد الهادى	-
..... وطأة الواقع وكابوس الخيال	-
..... أدب المقاومة - أدب الحرب	-

## صدر فى السلسلة

- ١- الحلقة المفقودة فى القصة المصرية ..... د. سيد حامد النجاج
- ٢- مسرح الثقافة الجماهيرية ..... فؤاد دواره
- ٣- بناء لغة الشعر ..... تأليف جون كوين  
ترجمة : د. أحمد دزويش
- ٤- معنى الفن ..... تأليف هربت ريد  
ترجمة : سامى خشبة
- ٥- روايات عربية معاصرة ..... د. كمال نشأت
- ٦- البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ..... د. حسين على محمد
- ٧- فى نقد الشعر ..... د. كمال نشأت
- ٨- سرادقات من ورق ..... د. صبرى حافظ
- ٩- ثقافتنا بين نعم ولا ..... د. غالى شكرى
- ١٠- إشكاليات القراءة وآليات التأويل ..... د. نصر حامد أبو زيد
- ١١- مقدمة فى نظرية الأدب ..... تأليف تيرى إيجلتون  
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢- الوتر والعازفون ..... حلمى سالم
- ١٣- الإنسان بين الغربة والمطاردة ..... محمد محمود عبدالرازق
- ١٤- ملاحظات نقدية ..... د. نعيم عطية
- ١٥- فى القصة العربية ..... يوسف حسن نوفل
- ١٦- نجيب محفوظ - صداقة جيلين ..... محمد جبريل
- ١٧- النقد المسرحى فى مصر ..... د. أحمد شمس الدين الحجاجى



- ١٨- قضايا المسرح المصرى المعاصر ..... د. أحمد سخسوخ
- ١٩- رؤية فرنسية للأدب العربى ..... د. أحمد درويش
- ٢٠- الأدب والجنون ..... د. شاكرو عبدالحميد
- ٢١- المرئى واللامرئى ..... د. رمضان بسطاويسى
- ٢٢- المعنى المراوغ ..... د. رشيد العنانى
- ٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية ..... د. صلاح فضل
- ٢٤- كلاسيكيات السينما ..... على أبو شادى
- ٢٥- من الصمت إلى التمرد ..... إدوار الخراط
- ٢٦- مدخل إلى ما بعد الحداثة ..... أحمد حسان
- ٢٧- مراجعات فى القصة والرواية ..... عبد الرحمن أبو عوف
- ٢٨- الخطاب المسرحى ..... أحمد عبد الرازق أبو العلا
- ٢٩- قراءات فى ابداعات معاصرة ..... محمود عبد الوهاب
- ٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى ..... د. محمد نجيب التلاوى
- ٣١- تقابلات الحداثة ..... د. محمد عبد المطلب
- ٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية ..... د. ابراهيم حمادة
- ٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ..... مجموعة من الكتاب
- ٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية ..... مجدى أحمد توفيق
- ٣٥- أغنية للاكتمال ..... دراسات فى أدب الفيوم
- ٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية ..... د. صلاح فضل
- ٣٧- أفق النص الروائى ..... عبد العزيز موافى
- ٣٨- القصة تطوراً وتحرراً ..... يوسف الشارونى
- ٣٩- الحقول الخضراء ..... محمد محمود عبد الرازق
- ٤٠- السينما المصرية ١٩٩٤ ..... على أبو شادى

٤١ - أحزان الشعراء .....	محمود حنفي كساب
٤٣ - لسانيات الاختلاف .....	د. محمد فكري الجزار
٤٤ - دراسات في المسرح المعاصر .....	محمد السيد عيد
٤٥ - تقابلات الحدائق .....	د. محمد عبدالمطلب
٤٦ - دراسات مؤتمر الأقاليم .....	(الجزء الأول)
٤٧ - دراسات مؤتمر الأقاليم .....	(الجزء الثاني)
٤٨ - الخلف والضحية .....	محمود نسيم
٤٩ - العرض المسرحي .....	حمادة إبراهيم
٥٠ - من الصوت إلى النص .....	د. مراد عبد الرحمن مبروك
٥١ - الأفلام المصرية .....	كمال رمزي
٥٢ - أزمة الشعر .....	مجموعة مؤلفين
٥٣ - من أساليب السرد العربي المعاصر .....	د. مدحت الجيار
٥٤ - أساليب الشعرية .....	د. صلاح فضل
٥٥ - ثقافة المقاومة .....	مجموعة من المؤلفين
٥٦ - دراسات في الدراما والنقد .....	حمادة إبراهيم
٥٧ - الحراك الأدبي .....	أمجد ريان
٥٨ - ثورة الأدب .....	محمد حسين هيكال
٥٩ - تيار الوعي في الرواية المصرية .....	د. محمود الحسيني
٦٠ - ألوان من النقد الفرنسي المعاصر .....	محمد علي الكردي
٦١ - قراءة الأدب عبر الثقافات .....	د. ماري تريز عبد المسيح
٦٢ - الأفلام المصرية لعام ٩٦ .....	كمال رمزي
٦٣ - تخطيط الشكل - خلق الشكل .....	د. صلاح السروي
٦٤ - البحث عن طريق جديد .....	عبد الرحمن أبو عوف

٦٥ - الثقافة والاعلام .....	مجموعة مؤلفين
٦٦ - رحلة الموت في أدب نجيب محفوظ .....	حسين عيد
٦٧ - مقدمة في نظرية الأدب .....	د. عبد المنعم تليمة
٦٨ - ما وراء الواقع .....	ادوار الخراط
٦٩ - بسر العسل .....	حاتم الصكر
٧٠ - الأفلام المصرية ٩٨ .....	كمال رمزي
٧١ - مصر المكان .....	محمد جبريل
٧٢ - بين الفلسفة والأدب .....	علي أدهم
٧٣ - هوامش من الأدب والنقد .....	علي أدهم
٧٤ - المسرح المصري الحديث .....	حمدي عبد العزيز
٧٥ - الاستهلال .....	ياسين النصير
٧٦ - ظلال مضية .....	محمد ابراهيم أبو سنة
٧٧ - التراث النقدي .....	د. أحمد درويش
٧٨ - الخطاب الشقافي للإبداع .....	د. رمضان بسطاوي
٧٩ - استراتيجية المكان .....	د. مصطفى الضبع
٨٠ - علم الجمال الأدبي .....	سامي اسماعيل
٨١ - سرادقات من ورق .....	د. صبري حافظ
٨٢ - المأزق العربي ومواجهة التطبيق .....	مجموعة من المؤلفين
٨٣ - أدب الدقهلية .....	مجموعة من المؤلفين
٨٤ - بوابة جبر الخواطر .....	محمد مستجاب
٨٥ - شفرات النص .....	د. صلاح فضل
٨٦ - التناس في شعر السبعينيات .....	فاطمة قنديل
٨٧ - فقه الاختلاف .....	د. محمد فكري الجزار

- ٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ ..... كمال رمزي
- ٨٩ - بلاغة الكذب ..... د. محمد بدري
- ٩٠ - التراث والقراءة ..... ابن الوليد يحيى
- ٩١ - مسيرة الرواية في مصر ..... د. حامد أبو أحمد
- ٩٢ - النص المشكل ..... د. محمد عبد المطلب
- ٩٣ - الصورة الفنية في شعر علي الجارم ..... د. محمد حسن عبد الله
- ٩٤ - دراسات عربية في الأدب والفكر ..... د. محمد علي الكردى
- ٩٥ - مدرسة البيعت ..... عبد العزيز الدسوقي
- ٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال ..... عبد العزيز موافى
- ٩٧ - شعر الحداثة في مصر ..... إدوارد الخراط
- ٩٨ - سايكولوجية الشعر ..... نازك الملائكة
- ٩٩ - رواية التحولات الاجتماعية ..... أمجد ريان
- ١٠٠ - آليات السرد في الرواية العربية المعاصرة ..... د. مراد مبروك
- ١٠١ - تأويل العابر ..... البهاء حسين
- ١٠٢ - الفلسطينيون والأدب المقارن ..... عز الدين المناصرة
- ١٠٣ - أنساق القيم ..... طلعت رضوان
- ١٠٤ - الوجدان في فلسفة سوزان لانجر ..... د. السيدة جابر خلاف
- ١٠٥ - التجريب في القصة ..... هيثم الحاج على
- ١٠٦ - لغة الشعر الحديث ..... د. مصطفى رجب
- ١٠٧ - الوعي الحضارى وأساطير التصور ..... ناجى رشوان
- ١٠٨ - كبرياء الرواية ..... محمود حنفى كساب
- ١٠٩ - الرواية والمدينة ..... د. حسين حمودة
- ١١٠ - الحضور والحضور المضاد ..... عبد الناصر هلال

- ١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى..... شحات محمد عبد المجيد  
 ١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع ..... د. ألفت الروبى  
 ١١٣- روائى من بحرى..... حسنى سيد لبيب  
 ١١٤- بلاغة السرد ..... د. محمد عبد المطلب  
 ١١٥- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ ..... د. أحمد مجاهد  
 ١١٦- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ ..... د. أحمد مجاهد  
 ١١٧- وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية ... د. محمد نجيب التلاوى  
 ١١٨- القصيدة الحديثة..... عبد المنعم عواد يوسف  
 ١١٩- الإبداع والحرية ..... رمضان بسطاوىسى  
 ١٢٠- أوراق ومسافات..... حسن الجوخ  
 ١٢١- الرحلة فى الأدب العربى..... د. شعيب حليفى  
 ١٢٢- الأدب والصحافة فى مصر..... مرعى مذكور  
 ١٢٣- فن القصة القصيرة..... فؤاد قنديل  
 ١٢٤- مصطلح الشعر عند الإحيائيين..... محمد مهدى الشريف  
 ١٢٥- رؤية الذات - رؤية العالم ..... د. صلاح السروى

رقم الايداع: ٢٠٠٢/١٦١٢٠٠

شركة الأمل للطباعة والنشر  
(مورافيتلي سابقاً)